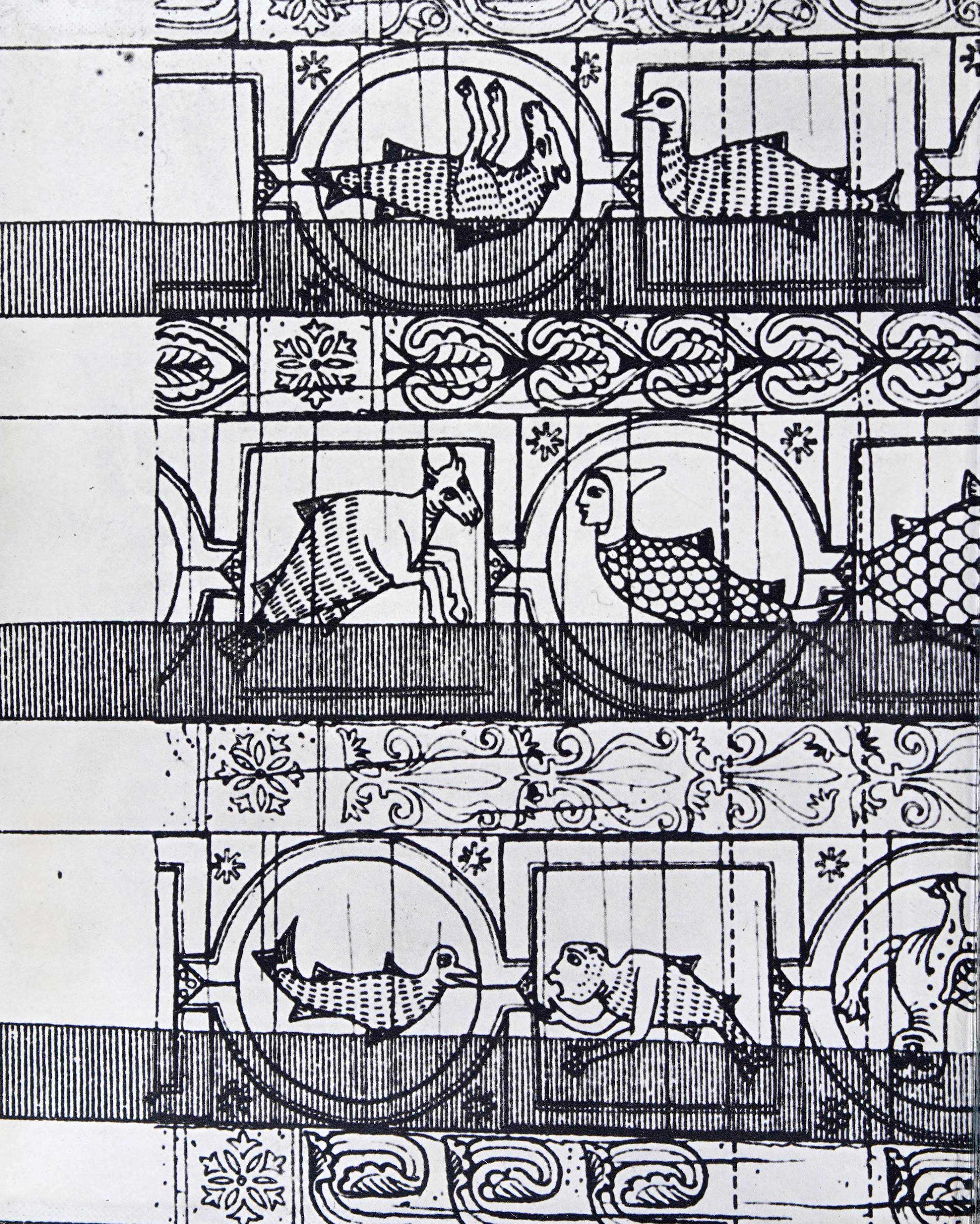

Réveils et Prodiges







Il a été tiré, à part, de cet ouvrage, douze exemplaires Hors Commerce marqués de A à L et vingt exemplaires numérotés à la main de I à XX.

MAQUETTE DE PRÉSENTATION ET RÉALISATION DE

Aline Elmayan

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays.
© Copyright 1960 Text and illustration by Max Leclerc and C°, proprietors of Librairie Armand Colin, 103, boulevard Saint-Michel, Paris (V^e^).

Réveils et Prodiges

Le gothique fantastique

par

JURGIS BALTRUŠAITIS

ARMAND COLIN



Avant-Propos

CE livre, qui, à l'origine, devait paraître sous le titre RÉVEILS ET PRODIGES DANS L'ART GOTHIQUE, *se composait de deux parties. L'une comprenait la renaissance des monstres et des songes romans et préromans, médiévaux par excellence, l'autre leur enrichissement par les apports des temps et des régions hors des frontières de l'Occident, hors des frontières du moyen âge proprement dit. Ces derniers chapitres ont été détachés et publiés comme une étude indépendante sur les Antiquités et Exotismes de l'époque (*LE MOYEN AGE FANTASTIQUE, *Paris, Librairie Armand Colin, 1955). Le présent volume reprend, à une échelle et dans une perspective renouvelées, les cycles des retours vers la substance surnaturelle et le fonds même du moyen âge. Les deux ouvrages se suivent et se complètent, en conservant, chacun, sa valeur propre.*

Nous espérons que l'abondante illustration, réunie autour de notre texte, lui superpose une démonstration imagée, révélant le gothique fantastique non pas comme une déviation, mais comme un aspect inhérent à son siècle.

Notre documentation a pu être constituée, grâce à de nombreux concours, en France et à l'étranger. La libéralité de M. Jean Porcher nous a donné accès aux fonds du Cabinet des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale et à ses grandes expositions de miniatures françaises (1955) et flamandes

(1959). L'accueil du Dr. George Zarnecki, à l'Institut Courtauld de Londres, a permis de compléter la série anglaise par des exemples souvent inédits. Nous remercions pour leur contribution les Professeurs Harry Bober, de l'Institute of Fine Arts de New York University, Robert Branner, de Columbia University de New York, R.H.L. Hamann Mc Lean, du Kunstinstitut de Marbourg-sur-la-Lahn, Millard Meiss, de l'Institute for Advanced Study de Princeton, Dr. Adelheid Heimann, du Warburg Institute de Londres, Dr. Arthur van Schendel, Directeur du Rijksmuseum d'Amsterdam, Dr. Gerhard Schmidt, du Kunsthistorisches Institut de Vienne. Le Professeur Enrico Castelli, de Rome, nous a aimablement communiqué des éléments précieux. Nous devons à la générosité de M. Pierre Devinoy des photographies importantes pour notre démonstration. La Librairie Armand Colin a mis tout en œuvre pour donner à cette publication son ampleur et sa qualité. Mlle Aline Elmayan n'a épargné aucun effort pour une présentation correspondant au contenu et à l'esprit du livre.

A tous ceux qui nous ont aidés et dont nous regrettons de ne pouvoir citer le nom, nous exprimons notre gratitude.

Préface



La tradition identifie la formation de l'art gothique à l'éclosion d'un monde nouveau : au moyen âge marqué par des civilisations millénaires, succède un moyen âge jeune, essentiellement moderne. L'univers roman est surhumain. Il se développe comme une Apocalypse sous le signe de la bête, dans l'effroi de la révélation et du mystère. Il est aussi spéculation, géométrie et chiffre. Ce sont les raisonnements et les calculs les plus rigides qui suscitent les déchaînements de l'imagination. Tous les prodiges et tous les monstres de la terre se réunissent dans son sein. L'univers gothique retrouve les proportions et les mesures humaines. Il restitue le visage de la vie dans un accord profond de la nature et de l'esprit, dans l'harmonie et dans le recueillement. Le livre de la cathédrale est une théologie, un Evangile et une encyclopédie de la Création [1]. La beauté des formes matérielles exprime une spiritualité [2]. La flore vivante est reproduite avec la même ferveur que les figures des saints. Redécouverte comme une image de l'ordre supérieur, la réalité s'achemine vers une transposition de plus en plus directe, de plus en plus accidentée, et, en même temps, plus dramatique.

Sans doute, le monde des formes et des images gothiques ne découle-t-il pas du monde des formes et des images romanes. Il s'établit en détruisant ce qui le précède, mais il possède aussi une face monstrueuse et tourmentée et ses systèmes ne sont pas tous naturels, ni entièrement neufs. Ils ont un côté merveilleux, fait de réveils et de prodiges que l'on voit se développer parallèlement à l'extension du « réalisme ». Les cycles fantastiques renaissent et se refont continuellement dans la sphère même d'où ils étaient virtuellement exclus. Ce sont ces monstres, des régions que les synthèses historiques présentent généralement comme un *no monster's land,* qui font le principal objet de cette étude.

Le moyen âge n'évolue pas toujours dans la même direction ni avec la même rapidité partout. En étudiant la stylistique ornementale dans la sculpture romane [3], nous avons été frappé par la multitude des monuments qui, tout en présentant ses caractères spécifiques, se trouvent loin de ses limites chronologiques. Mais le problème nous paraissait alors se rattacher à la question des survivances. C'est également sous cet angle qu'il a d'abord été envisagé par Focillon [4] qui a entrevu, ensuite, un réveil

des formes traditionnelles du XII^e siècle dans la décoration flamboyante [5]. L'enquête que nous avons entreprise, en l'étendant à toutes les branches de l'imagerie, a pleinement confirmé et élargi cette interprétation.

Deux phases doivent être distinguées : un prolongement immédiat de l'art roman et une renaissance proprement dite. Les persistances se manifestent différemment selon les zones et les milieux : au ralenti dans les berceaux de l'art gothique, avec un singulier éclat dans les régions plus ou moins indépendantes, plus ou moins éloignées de l'Ile-de-France. Le grand retour ne se produit qu'après une période d'éclipse, correspondant à l'apogée du « classicisme » médiéval, mais son programme est établi lors du premier stade.

Une sorte d'évolution inverse, ressuscitant des formes protoromanes et préromanes, des archaïsmes barbares, des archaïsmes franco-insulaires, intervient de son côté. C'est le passé le plus lointain qui préfigure certaines transpositions des éléments dans les combinaisons de l'avenir. Le phénomène est général et il agit dans des sens opposés. La genèse des formes gothiques commence aussi par un réveil du fonds carolingien antiquisant, anti-roman par son essence. La dualité même du moyen âge est définie par la structure de ses fondations.

En recherchant les sources du fantastique dans l'art gothique, nous avons, en quelque sorte, fait deux coupes, l'une horizontale, l'autre verticale. Le moyen âge des exotismes [6] est composé d'apports extérieurs contemporains dont le réseau s'étend jusqu'à l'Extrême-Orient, auxquels s'ajoutent les bizarreries gréco-romaines recueillies, au cours du XIII^e siècle, sur la glyptique et les monnaies et propagées avec la même passion des merveilles étrangères. Le moyen âge des réveils est celui des prodiges autochtones sortant des couches profondes de l'Occident où même les apports orientaux ont revêtu un caractère organique. Il se développe dans une refonte et un enrichissement constants. La renaissance d'un fonds roman n'est plus de l'art roman. La renaissance d'un fonds carolingien n'est pas de l'art carolingien. Se produisant à l'intérieur d'univers en mouvement, les révolutions cycliques reprennent toujours sur des registres différents. La fiction dans la réalité et la réalité dans la fiction en définissent la dernière période. Régénérés sur le même sol, les deux systèmes antinomiques finissent par fusionner en atteignant des mondes irréels nouveaux [7]. Dans le domaine des visionnaires, le réveil n'est pas interruption mais prolongement du songe dans la vie.

La fin du style monumental et le réveil carolingien dans les foyers gothiques.



Chapitre premier

La fin du style monumental et le réveil carolingien dans les foyers gothiques.

1. La flore sculptée : destruction de l'ornement géométrique. La plante grimpante et la figure perchée hellénistiques. Acanthes et vigne antiques. Désagrégation du chapiteau roman.

2. L'affranchissement de la figure humaine : statues sous dais. Les baldaquins des chapiteaux de " transition ". Extraction du personnage de la voussure et du piedroit. Le tympan recomposé par le linteau.

3. L'orfèvrerie contre le style monumental. Reliquaire dans le tympan. La tradition carolingienne et ottonienne des arts précieux et son réveil à Saint-Denis. Cités sur arcs carolingiennes et dais gothiques.

4. Personnages sous dais et médaillons dans le vitrail. Style " pompéien " de l'architecture gothique. Géométrie des cadres : les médaillons antiquisants et orientalisants. Protection de l'image contre son cadre : le " pont " et le " plafond ".

5. La fin du style monumental des manuscrits. Les " vitraux de poche ". " Hellénismes gothiques " : la plante grimpante et la figure perchée. Drôleries carolingiennes.

EN PAGE DE TITRE, PERSONNAGE SOUS DAIS : PORTAIL ROYAL DE CHARTRES, MILIEU DU XII^{e} SIÈCLE.



De très profonds changements se font sentir dans la plastique dès la deuxième moitié du XIIe siècle, au nord de la Loire, à l'intérieur d'une zone dominée par l'attraction de l'Ile-de-France. L'architecture et la sculpture, la sculpture et l'ornement, le cadre et l'image recherchent un autre équilibre. L'ornement, l'image s'acheminent vers de nouvelles lois, mais il n'y a ni rupture brusque ni subite renonciation à tout ce qui a été acquis durant des siècles. Le processus consiste d'abord en une révision des valeurs et en un choix nouveau parmi leurs éléments.

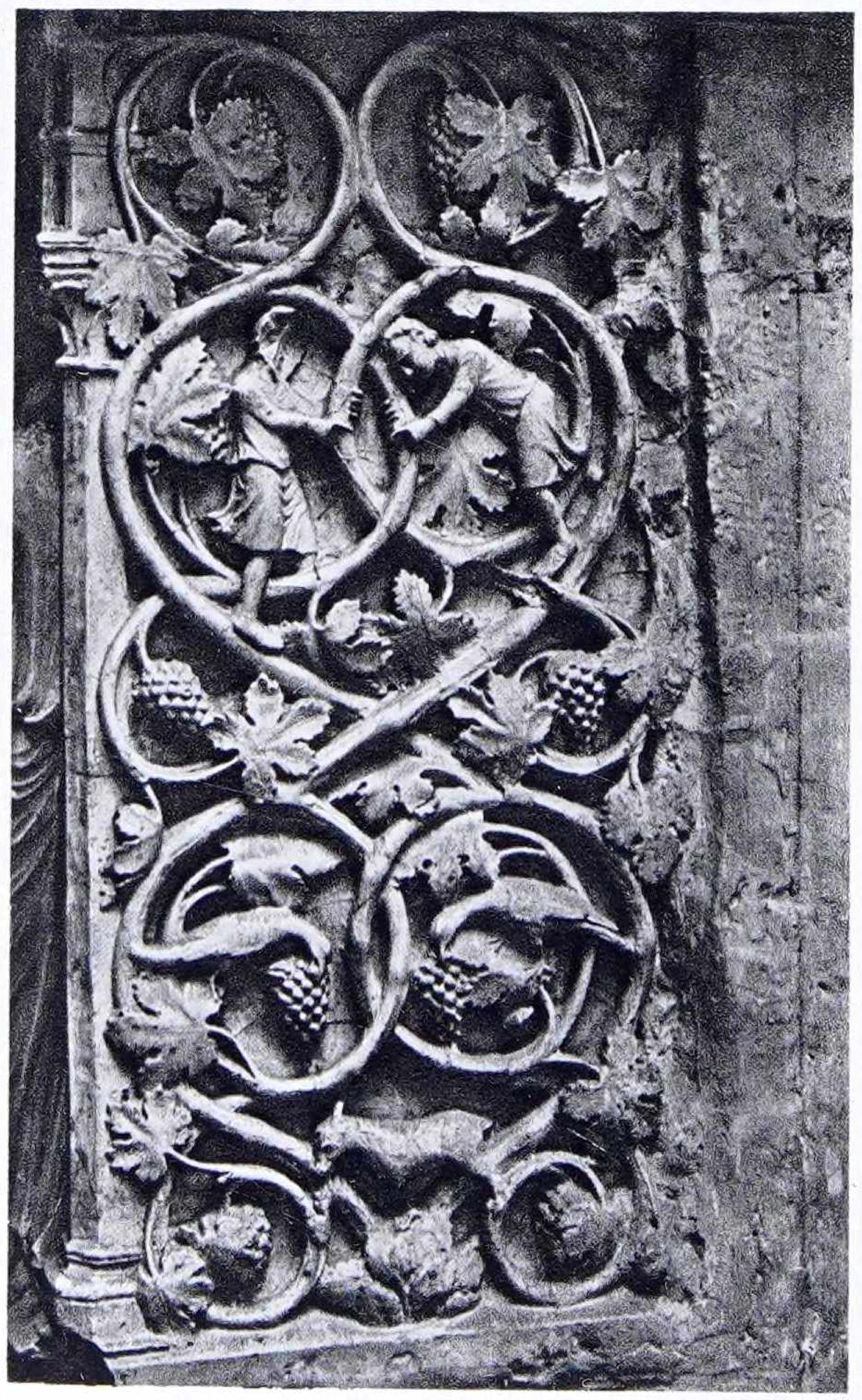
Jamais la stylistique ornementale romane, avec ce qu'elle a de rigoureux et d'inflexible, ne fut l'unique loi de l'art roman. Des personnages, paisiblement dressés sous des arcades, étaient souvent sculptés sur le même mur que les danseurs et les gymnastes défigurés par les rinceaux. A côté des bêtes nouées en entrelacs apparaissait une faune traitée avec un réalisme populaire; à côté des chapiteaux, constituant un bloc de monstres ou d'atlantes, se trouvaient des chapiteaux à scènes déroulées sur leur surface. Des reliefs plus librement scandés se maintenaient sur des linteaux et sur des frises. Des dalles, conçues comme des tableaux d'applique, s'incrustaient dans les façades et les absides [1]. Mûrie sur diverses couches — l'Antiquité, le monde barbare et celte, le monde carolingien — et en fonction de forces multiples où s'entrechoquent l'Orient et l'Occident, la sculpture médiévale avait toujours plusieurs aspects, dosant différemment la vie et la spéculation sur les formes pures. Le conformisme architectural et la géométrie des figures régulières en définissent toutefois la virulence et la grandeur, au XIe et au XIIe siècles. Ce sont ces dominantes qui s'affaiblissent et se retirent maintenant au deuxième plan. Le moyen âge gothique s'éveille dans un réseau roman et préroman en renversant un ordre établi, en en désagrégeant les principaux foyers, le chapiteau, les archivoltes et le tympan, en y réintégrant des systèmes antérieurs.

L'épanouissement d'une flore nouvelle change complètement les conditions de l'imagerie, à l'intérieur de l'ornement. Toute l'armature abstraite, qui régissait son jeu, fléchit et finit par disparaître. La trame sous-jacente serrant de près une faune et une humanité monstrueuses, fait place à une végétation régénérée. La tige, la feuille ne sont plus épures schématiques

mais plantes vraies. Elles perdent le don de la métamorphose et redeviennent ce qu'elles sont. La figure vivante est expulsée de l'entrelacs et des méandres linéaires qui la tenaient pendant longtemps dans leurs replis. La scission est particulièrement frappante à Reims, sur les montants (c. 1250) du petit portail combiné dans le tombeau arqué [2] où le décor décrit encore des courbes romanes en 8 mais avec quel contraste dans le traitement ! Au lieu de tiges moulées comme des baguettes apparaissent des branches dont on voit l'écorce, au lieu de palmettes stylisées des feuilles de vigne découpées avec exactitude (fig. 1). Tout bouge dans cette composition. La plante paraît grimper sur un treillis. On y retrouve des êtres animés mais libérés de toute contrainte. Les oiseaux qui étaient auparavant inscrits dans les rinceaux se posent maintenant sur les rameaux, voltigent, picorent les grappes. Des personnages et même un quadrupède les escaladent sans s'y plier. A Amiens, la bordure qui court sous le *Jugement Dernier* du grand portail (c. 1230) est aussi pleine d'oiseaux perchés sur des enroulements de vigne. C'est un affranchissement et un retour à la nature, mais ce retour même rejoint un univers et des combinaisons précises du passé. La vigne, la bête perchée sont des motifs gréco-romains par excellence. Des reliefs antiques avec des pampres, dont l'un au Musée du Latran, l'autre au Musée de Sens, ont été rapprochés de cette flore gothique [3]. L'analogie est absolue, y compris les figurines qui s'y agitent. Les thèmes ont persisté au commen-



A.



B.

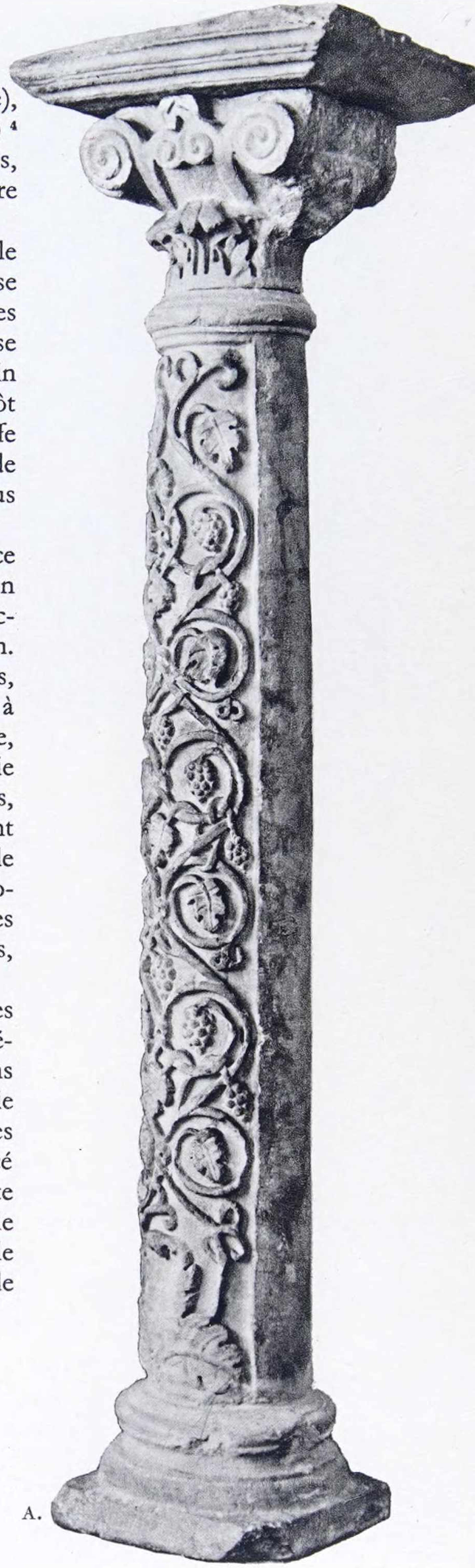
FIG. I - RINCEAUX DE VIGNE EN 8 : A. COLONNES DE NOTRE-DAME DE LA DAURADE, TOULOUSE, V^e^ SIÈCLE. NEW YORK. - B. REIMS, MONTANT DU PETIT PORTAIL, C. 1250.

cement du moyen âge. Les vignes grimpantes en 8 (colonnes de la Daurade), les oiseaux becquetant les grappes (autel du Baptistère de Marseille) [4] des marbres préromans offrent des exemples proches des arrangements, sinon de la facture du XIII^e siècle, issus d'un art qui n'avait pas subi encore la tyrannie de l'abstraction et des conformités.

La vogue nouvelle du chapiteau corinthien que de Lasteyrie [5] signale de 1150 à 1200 s'inscrit dans le même cycle de réveils. La série se caractérise par sa pureté (certains spécimens de Saint-Rémi de Reims seraient dignes des plus belles œuvres de l'Antiquité et de la Renaissance) et par sa richesse (Saint-Laumer de Blois, la Madeleine de Châteaudun, Lisieux, Dommartin possèdent une grande diversité de types). Les feuilles présentent tantôt de fortes saillies tantôt des courbes plus souples, en retombant en touffe ou en se redressant avec vigueur, de manière que la première rangée déborde sur la deuxième. La structure même de la corbeille fléchit souvent sous cette poussée.

Dans tout un groupe de monuments, l'éveil de la nature commence par des acanthes et se développe avec la vigne antique. Mais la végétation gothique est plus variée et sa propagation se fait en deux étapes : la destruction des plantes géométriques, l'envahissement de la forêt et du jardin. Ses formes successives ont été établies [6] : de 1170 à 1200 — feuilles dentées, lobées et composées, mais irréelles, ne copiant pas encore la vie; de 1200 à 1275 — dessin de plus en plus exact du lierre, du houx, de l'aubépine, de l'érable, de l'églantier, du chêne, décrit aussi avec beaucoup de poésie par les savants et par les philosophes contemporains, Barthelémy l'Anglais, Thomas de Cantimpré, Albert le Grand surtout, qui eux aussi découvrent la flore par l'entremise des sources anciennes, Dioscoride et Pline [7]; de 1275 à 1400 — continuation du même répertoire dans un excès de pittoresque. Au XV^e siècle, et dans la première moitié du XVI^e siècle, les feuilles se désagrègent par un agrandissement démesuré, des déchirures profondes, des bouillonnements et des frisures fantastiques.

Les stades de la rupture entre le relief et son support, la fin des figures régulières, le décrochage qui, seul, permet la floraison, enfin la réintégration dans une architecture fleurie de contrecourbes sont contenus dans cette évolution. Dégagée du bloc monumental, la végétation se déploie avec un luxe croissant et fait craquer les anciens cadres. Les saillies, les axes du chapiteau s'effacent progressivement. Le décor incorporé est remplacé par une enveloppe de plus en plus touffue. Il est une plante grimpante qui escalade des surfaces sans aspérités et sans fissures. A mesure qu'elle se développe, la flore gothique s'apparente de plus en plus à la famille du lierre. Les chapiteaux des grands piliers sont entourés d'une frise de feuillage continue, progressivement réduite à un bandeau étroit.



A.



FIG. 2 - CHAPITEAUX A BALDAQUINS ARCHITECTURAUX : PORTAIL ROYAL DE CHARTRES.

Le crochet qui, par définition, est une saillie et un accent, est condamné par cette évolution. Née d'une déformation de l'acanthe, la structure utilisée en Égypte copte, en Syrie, à Byzance, par les Arabes d'Afrique et de Cordoue, survit comme un motif roman et se développe sous des aspects nouveaux pendant les trois premiers quarts du XIII^e siècle. L'ornement, qui semblait soutenir le tailloir, s'étire et se rétrécit. Ses bords deviennent droits ou même convexes. La pointe se charge de boules ou de feuillages. C'est le passage du crochet-feuille au crochet-tige [8], où les volumes se vident et se détachent. Même sur de petites corbeilles (Sainte-Chapelle, triforium de Reims) où les excroissances marquent fortement les articulations, ce sont des gerbes nouées autour de leur support et non des membres constructifs. Dans les corbeilles moyennes et grandes, leur distribution est uniforme. De plus en plus réduites, de plus en plus nombreuses, elles errent sur la surface du chapiteau. On les voit non seulement sous les arêtes multipliées du tailloir mais aussi entre les angles, et les rangées varient de deux à quatre [9]. A Norrey, à Braisne, à Semur-en-Auxois, les hérissements recouvrent complètement le fond. Les crochets eux-mêmes se perdent souvent derrière les feuilles. Dans le dernier quart du XIII^e siècle,

ils se transforment en bouquets. Les tiges ne sont meme pas plantées dans la corbeille mais sortent des branches qui la contournent [10]. Certains rameaux y semblent apportés par une bourrasque. Épanoui en plantes vivantes, le bloc du chapiteau se déchire et se disloque. Cette éclosion ne détruit pas seulement un ordre constructif mais également ses formes imagées. La flore expulse la faune. Dans ses systèmes spécifiques, le chapiteau gothique est rarement habité. Seuls quelques masques subsistent encore sur des crochets et des volutes [11]. C'est tout ce qui reste du monde animé du XIIe siècle. Dans la sculpture romane, les têtes fixées sur les crochets leur conféraient une vie nouvelle. Le corps entier s'y profilait. On voyait surgir le cou, le tronc, les membres d'un atlante, d'un monstre accroupi [12]. Le mouvement se fait maintenant en sens inverse. La figure y rentre. Elle se cache et ne tarde pas à disparaître. Le chapiteau zoomorphique est dévasté par le réveil de la nature. Quant aux corbeilles historiées, elles ne survivent pas à la période de transition mais leur dernière série contient déjà les germes de la sculpture naissante.

2

Sur les portails royaux de Chartres (fig. 2), de Corbeil, d'Étampes, de Saint-Loup-de-Naud, de Mantes, les chapiteaux sont surplombés par une rangée d'édicules constituant des baldaquins. Le motif succède aux arcatures que l'on voyait déjà au XIe siècle mais en en renouvelant le caractère et la fonction. Dans l'art roman, les édifices en miniature servaient de trait d'union entre le personnage sculpté et son support monumental. Dans l'art de transition, ils les séparent. Suspendues le long du tailloir, les maisonnettes et les tourelles enchevêtrées forment un écran s'interposant entre le relief et l'architecture du portail, et, en même temps, un décor architectural des scènes représentées. Les figures ne se découpent plus à l'intérieur de la corbeille. Elles s'en dégagent et évoluent dans un milieu spécialement aménagé. Le fond recule en profondeur. Les volumes tendent vers la ronde-bosse. L'emprise du cadre se desserre. Seules les têtes restent maintenues généralement à l'intérieur des arcs où elles se profilent, auréolées d'ombre, mais les mouvements sont libres. C'est comme un jeu de marionnettes dans leur théâtre.

Sans doute n'avons-nous là qu'un dernier stade du chapiteau roman et même sans suite immédiate (le chapiteau gothique procède, nous l'avons vu, de types différents), mais il comprend deux éléments fondamentaux pour l'avenir : l'idée de la statue et le principe du dais qui en est la cité.

La plastique des archivoltes évolue dans le même sens. Elle abandonne



A.

FIG. 3 - CHRIST TÉTRAMORPHE : A. MOISSAC, TYMPAN, 1115-1120. - B. CHARTRES, TYMPAN, MILIEU DU XII^{e} SIÈCLE.

aussi les ornements géométriques et leur bestiaire mais pas pour la végétation vivante. La voussure devient le règne de l'homme. Par une curieuse contradiction, le prototype roman de ces compositions avec les silhouettes qui ne rayonnent pas sur les claveaux mais suivent la courbure de l'arc, a eu une diffusion particulière dans le Sud-Ouest [13], pays des archivoltes aux labyrinthes ornementaux, où Angoulême (sans doute, avant 1128, date de la consécration) [14] se trouve en tête d'une importante série. Emprisonné d'abord dans la masse même de la voussure, le corps humain s'en affranchit progressivement. Au portail royal de Chartres, les figures émergent sur la surface mais elles remplissent encore exactement le cadre, à Étampes, elles sont assises, à Angers et à Provins réduites souvent au buste. Au Mans, sur des claveaux plus larges, se déroulent des scènes entières. Les derniers contacts fléchissent dès le début du XIII^{e} siècle. A Chartres (portails latéraux), à Paris, à Reims, dans tous les monuments gothiques, les personnages quittent définitivement le bloc d'architecture et entrent dans des niches disposées sur l'archivolte. Avec leurs baldaquins polygonaux ou circulaires, chargés de murs crénelés, de coupolettes et de tourelles qui servent aussi de soubassement à la sculpture superposée, ce sont souvent de véritables édifices, de petites chapelles suspendues dans



B.

l'ébrasement comme des lanternes. Le relief y est isolé, tout en gardant son emplacement habituel sur le portail. C'est dans ces demeures pour les statues qu'il poursuivra sa vie indépendante. Jamais une niche ne pèse sur le canon du corps humain qui s'y abrite. Le socle et le dais n'ont qu'un seul but : le protéger et assurer son équilibre. Les anges s'y trouvent non pas comme dans des cages mais comme dans des guérites.

Les statues des piédroits s'installent dans le même échafaudage de piédestaux, de culs-de-lampes, de baldaquins en hors-d'œuvre. Détachées de la colonne, elles se posent sur un terrain solide où elles pourront évoluer. Du personnage soudé au fût, roidi et allongé comme un pilastre, aux sentinelles gardant l'entrée, les belles figures d'abord droites et solitaires, puis conversant entre elles, jouant avec grandeur et immobilité les scènes de la *Visitation*, de l'*Annonciation*, de la *Présentation au Temple* (Amiens, Reims), jusqu'aux effigies de donateurs à genoux, venus avec les paroissiens (Chartreuse de Champmol), le passage se fait à l'intérieur de ces maisons de saints. L'évolution concorde avec les formes d'architecture proprement dite dont les tracés et la mouluration procèdent par la multiplication et par le dégagement des parties. Panofsky [15] a rapproché le développement de la sculpture de la constitution du « système tubulaire » des édifices

gothiques où les volumes se disloquent en faisceau, à l'opposé du bloc roman dominé par un même axe, comme c'est le cas du pilier composé, se transformant en pilier entouré de colonnettes. Par le fait même qu'elle se détache de son support monumental, la statuaire se conforme à l'ordonnance générale en y surajoutant un contour de la vie.

Le tympan traverse les mêmes stades : appauvrissement des grands systèmes ornementaux, établissement d'un équilibre nouveau, dislocation des éléments, mais l'étendue de sa surface exige des solutions particulières. Un groupe de transition (Chartres, Bourges, Angers, Le Mans, Saint-Loup-de-Naud) reprend le thème roman du Christ tétramorphe sans en garder la vision monolithe. Les figures se détachent les unes des autres et perdent leur accent légendaire. Au lieu d'une terrifiante divinité, lançant des monstres héraldiques, apparaissent un Dieu chrétien et de paisibles animaux (fig. 3). Rien ne survit d'ailleurs, au XIII^e^ siècle, de ces farouches combinaisons où l'homme et la bête se nouent [16]. Le tympan gothique procède d'un type plus sobre et plus pauvre, ordonné par des panneaux rectangulaires et par des arcatures. Il est recomposé par le linteau. Presque tout l'espace compris sous la voussure se divise en registres. Les grands reliefs, taillés dans une même masse se déployant en éventail, font place à plusieurs groupes. La surface monumentale se fend et, du même coup, s'évanouissent toutes les savantes combinaisons qui en expriment la majesté et la puissance. Aux corps enchevêtrés sur un réseau de courbes régulières se substituent de longues rangées superposées de personnages et de scènes.

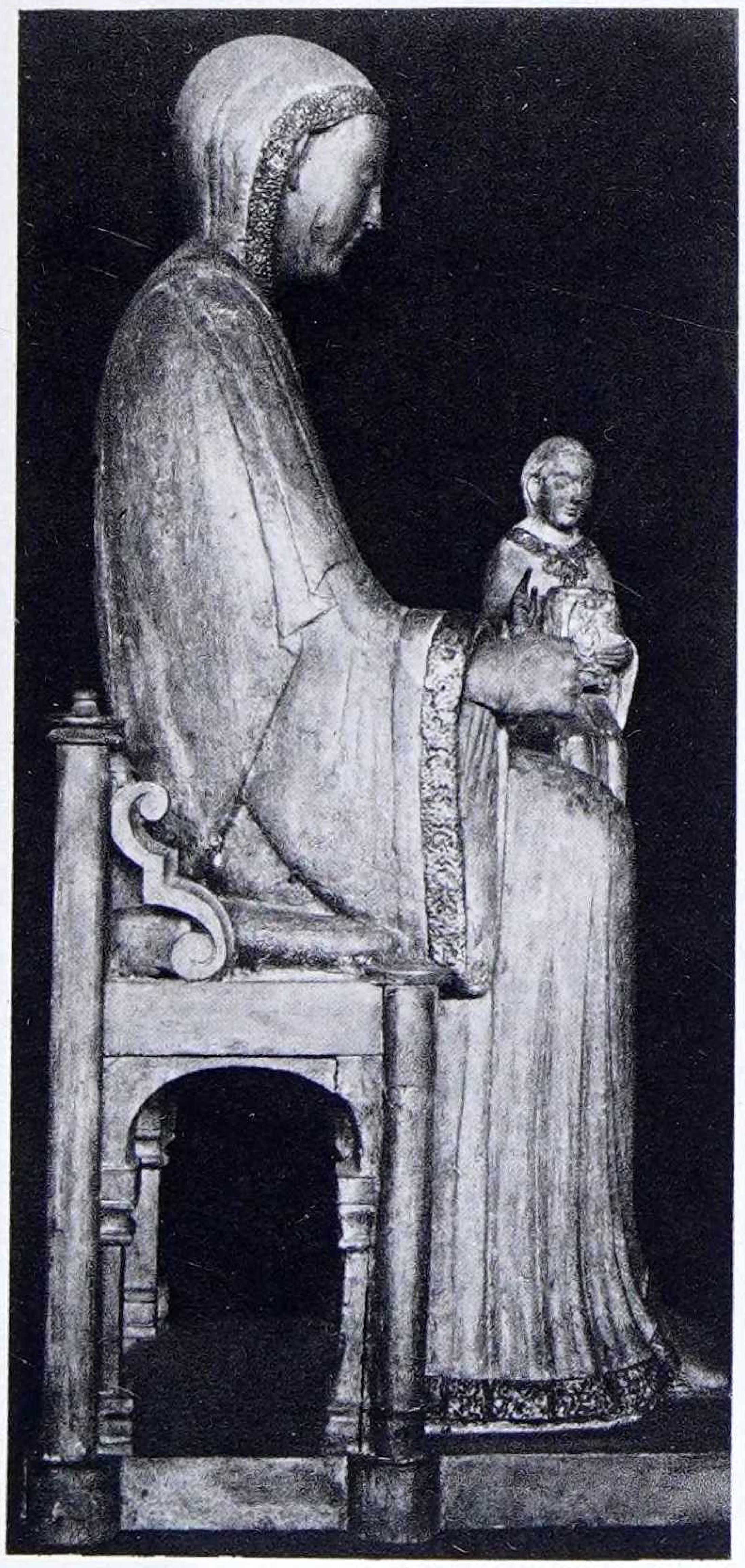
Les zones horizontales se multiplient sous forme de « faux linteaux ». Il y en a deux, trois (Bourges, Rouen), même quatre (Reims et Amiens), de sorte que du tympan proprement dit, il ne subsiste qu'un morceau, en haut, où seuls deux anges à genoux se courbent parfois encore sous la voussure. Les faux linteaux ne diffèrent d'ailleurs pas des vrais. Le cloisonnement horizontal a la même force partout. Les moulures qui marquent les divisions deviennent de plus en plus saillantes. Elles se surchargent d'ornements ou de nuages. Souvent, on y retrouve le thème du dais, avec ses tours, ses coupolettes, ses murs crénelés, qui se déroule d'un bout à l'autre. Ce sont des rayonnages qui peuvent porter une charge. A Amiens, dès 1230, des personnages sont détachés du fond et ils reposent sur les ressauts, comme des statues [17]. Mais, même si le relief n'est pas entièrement dégagé, il produit l'effet de la ronde-bosse. Aux linteaux romans, avec des figures entassées et aplaties sur la surface, contraintes aux règles d'isocéphalie, succède une ordonnance d'étages où la circulation est libre.

Les masses sculptées s'enlèvent des masses construites, comme un vêtement, et cherchent leur valeur propre. Elles se détendent et s'assouplissent. Le modelé méplat est complètement abandonné. Le modelé

FIG. 4 - MODELÉ DE BRONZE : PORTAIL ROYAL DE SAINT-DENIS, C. 1140.



rond est traversé par des ondulations. L'armature graphique, qui saisissait le corps dans une carcasse rigide de plis, se détériore très vite. Le tissu géométrique, les stries et les spirales s'effacent. Les statues-colonnes du portail royal de Chartres sont toujours prises dans une armure linéaire. A Angers, les plis ont des arêtes moins vives. A Sens, dans le croisillon septentrional de Chartres, les angles, les cassures sont supprimés. Les ombres glissent sans le moindre heurt. Le traitement devient égal. Découpée par grands plans simples, la statue revêt une dignité et une puissance monumentales. Dans l'ensemble du portail, submergé par des hors-d'œuvre, ce sont les personnages des piédroits qui demeurent encore les mieux bâtis. Mais cet état ne correspond qu'à une phase du développement, allant de l'ordre de l'architecture à l'objet d'art. Dès le milieu du XIII[e] siècle, l'équilibre est rompu. La plastique s'achemine vers le gracieux, le petit. L'excès des inflexions, les raffinements de la surface détruisent ce qui restait encore de large et de solide. Les volumes fondent comme de la cire et s'abandonnent à des modulations plus délicates. Toute la sculpture acquiert les caractères d'une forme et d'une matière précieuses, de sorte que l'on doit la regarder de près et dans son propre cadre [18] des médaillons, des arcatures, des socles et des dais montés sur l'édifice comme des écrins de pièces d'orfèvrerie. Une intervention de l'orfèvrerie se manifeste d'ailleurs dès l'art de transition et dans les parties mêmes où les principes romans sont ébranlés.



3

Sans doute, la sculpture romane s'était-elle beaucoup inspirée des arts précieux dans diverses phases de son évolution. L'Orient lui a transmis par ce moyen des ornements abstraits et un bestiaire fantastique qu'elle a assimilés et intégrés dans ses systèmes. Mais il s'agit maintenant d'un autre fonds et d'une action opposée.

Peut-être n'a-t-on pas encore suffisamment mis en valeur le véritable sens du phénomène qui se produit vers le milieu du XII[e] siècle : l'installation des Vierges en Majesté sur les tympans. Dans l'histoire religieuse, il marque l'apparition d'un culte plus tendre, dans l'histoire morphologique — l'introduction d'un objet d'art au cœur même d'une vaste composition monumentale. Après Chartres et Paris, elles apparaissent à Bourges, à Reims, à Donzy, à Laon. Ce sont des descendantes directes de la lignée carolingienne des statues reliquaires [19] qui, dans les processions, étaient portées comme des personnes royales, sous des dais d'étoffe, et qui se reposaient, au cours des déplacements, à l'intérieur de tentes — quatre Majestés

FIG. 5 - SCULPTURE PROTOGOTHIQUE DU XI[e] SIÈCLE : LA VIERGE DE PADERBORN, 1055-1060.

d'or ont été dressées dans une prairie, lors du synode de Rodez — que l'on retrouve sous le même baldaquin, au portail. La pierre même y revêtait un éclat de métal : *auro decenter ornata*, précise le *Cartulaire de Notre-Dame de Chartres* [20] au sujet de la Sainte Vierge du tympan. C'est bien une pièce d'orfèvrerie qui se détache sur la façade, à l'endroit le plus en vue et qui en constitue l'un des grands thèmes. Incrustée comme un morceau d'applique, elle signifie la destruction de l'ordre architectural et nous révèle l'inspiration nouvelle de la plastique.

Cet exemple symbolique n'explique pas tout. Le processus est plus complexe et se poursuit sur divers plans. Déjà à Saint-Denis (c. 1140), sur les montants du portail royal, plusieurs reliefs [21] paraissent être en métal coulé (fig. 4). La pierre aux dures arêtes y est trahie et, du même coup, la conception géométrique de la sculpture. Est-ce la patine du temps ou une imitation des masses flexibles et polies de la fonte du métal ? Le bandeau cernait de près les portes en bronze doré dont l'une était un remploi de deux vanteaux que l'on a datés du XIe siècle [22] et qui se rattachaient, sans doute, à l'art des bronziers ottoniens, aux volumes vigoureux et gras. L'idée même de l'ensemble pouvait être donnée par ces

FIG. 6 - TROIS CHRISTS : A. PORTAIL ROYAL DE CHARTRES, MILIEU DU XIIe SIÈCLE. - B. CROISILLON SUD DE CHARTRES, 1212-1220. - C. ANTEPENDIUM D'AIX-LA-CHAPELLE, FIN DU Xe SIÈCLE.



A.



B.



C.

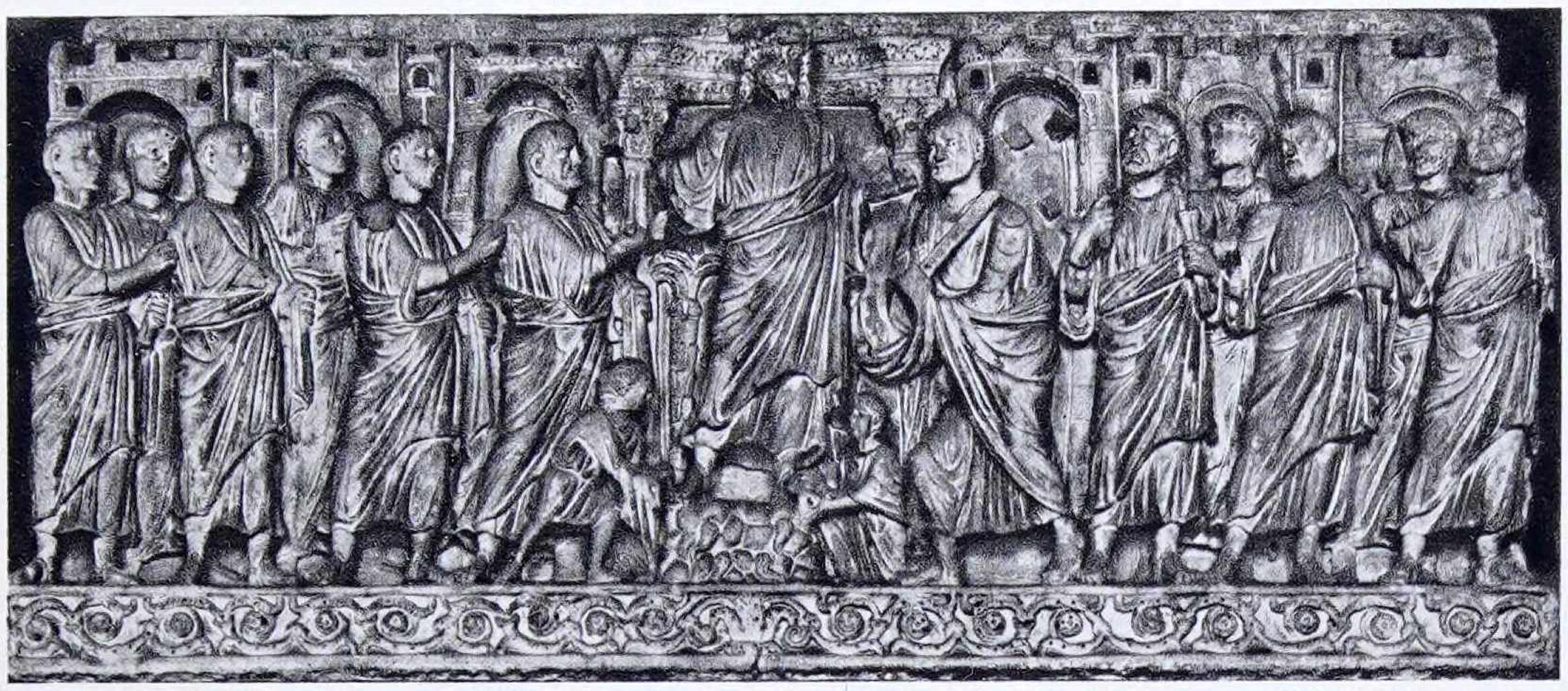


battants qui se trouvaient dans l'abbaye. La répétition d'un même sujet — le donateur, Suger, aux pieds du Christ, faisant pendant au moine Airard offrant les portes à Saint-Denis — constitue un trait d'union. Une autre œuvre capitale, le maître-autel dressé à l'intérieur du chœur nouveau, comprenait un ouvrage plus ancien encore : le panneau de Charles le Chauve, fixé sur sa face antérieure et que l'on compléta par trois autres « de sorte que l'autel tout entier parût doré de tous les côtés » [23]. Le texte même du *De Administratione* insiste sur la recherche de l'unité d'effet. Conçu autour d'une pièce carolingienne, le monument qui, par ailleurs, inaugurait le renouveau de l'iconographie typologique, devait s'y conformer dans la mesure du possible pour l'époque. La grande croix en cuivre et en or (1142-1144) faisait partie du déploiement de cette sculpture de métal. Le fait qu'elle ait été exécutée par les « orfèvres lotharingiens » permet d'entrevoir certaines voies de cette résurrection d'une industrie et d'un traitement de formes que Suger fait brusquement intervenir.

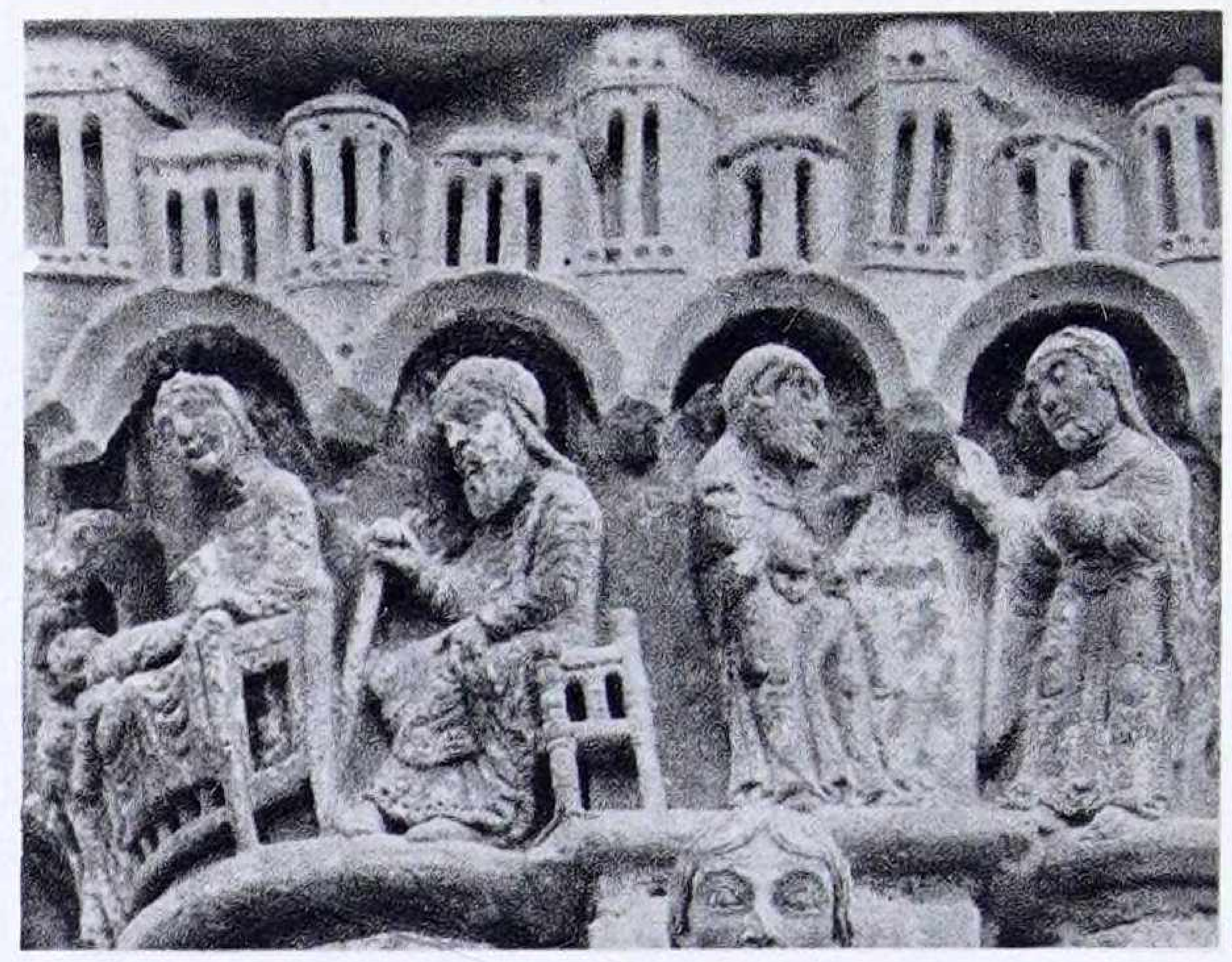
Ce sont ces formes et ces techniques, associées à des matières étrangères à l'édifice d'architecture, qui, désormais, inspirent son décor sculpté. Les volumes souples et vivants se sont élaborés dans l'or et l'os, à l'intérieur de moules pour les métaux, les courbes ciselées avec finesse — dans des matières de prix. La renaissance carolingienne a étudié et élevé à un degré de perfection les procédés de ce modelé. Elle restaura, en même temps, l'antique valeur de la figure humaine. Aussi la formation de l'art gothique est-elle souvent associée à un réveil. Les éléments sont retrouvés directement dans les dépôts locaux, mais, également, par les foyers de la Meuse et du Rhin qui continuent à vivre sur les traditions impériales et dont certaines cités ont été appelées « Athènes du Nord » [24]. La question de cette retransmission directe a été mise en relation avec le style antiquisant et souple se développant de Laon à Reims, à l'opposé de l'art protogothique rigide de l'Ile-de-France [25]. Mais le problème dépasse la signification des groupes, en rejoignant le fonds d'une évolution générale, articulée différemment selon les cas.

En étudiant les arts mineurs, Molinier [26] avait déjà noté les liens qui unissaient, depuis longtemps, les centres parisiens et les provinces avoisinantes avec les ateliers du Nord-Est. Les portes de bronze du XIe siècle, dont nous venons de faire état, en sont un autre témoignage. Même le décor d'architecture n'a pas été soustrait à ces apports. Des chapiteaux stuqués de Saint-Rémi de Reims (avant 1049), certains reliefs des chapiteaux de Saint-Germain-des-Prés [27] où l'on ressent le stuc, le bronze, le repoussé des maîtres ottoniens, en représentent une première couche dont la constitution fut capitale pour la genèse, plus tard, d'un art nouveau, précisément dans ces régions. « Anti-romans » par leur application d'un décor « mobi-

FIG. 7 - PANNEAU DE CHARLES LE CHAUVE A SAINT-DENIS : MAITRE DE SAINT GILLES, MESSE A SAINT-DENIS, C. 1495-1500. LONDRES, NATIONAL GALLERY.



A.



B.

FIG. 8 - « CITY GATES » : A. SARCOPHAGE CHRÉTIEN. LOUVRE. - B. CHAPITEAU DU PORTAIL ROYAL DE CHARTRES.

lier » à un support monumental, les systèmes n'ont pas été repris par la sculpture romane proprement dite et on les a même considérés comme les déchets d'une expérience préliminaire [28] qui a servi à retardement.

Sans doute y a-t-il souvent dans cette sculpture du xe-xie siècle un accent rude et sec, des disproportions qui lui confèrent une expression tendue et même une certaine violence, mais elle possède aussi de belles images de l'homme. Le Christ de l'antependium d'Aix-la-Chapelle, offert par Otton III (fin du xe siècle) [29], les saints taillés délicatement dans la pierre, comme dans de l'ivoire, de la Ludgerikirche de Werden, provenant peut-être d'un autel (1066-1083) [30], la Vierge de Paderborn en bois, revêtue primitivement d'une cuirasse d'or (1055-1060) [31] (fig. 5), la Madone de Francfort, (début du xie siècle) [32] annoncent l'humanité du xiiie siècle. C'est dans cette dynastie antique et non dans la famille des êtres déformés par les conformités ornementales et constructives que l'on voit une préfigure de l' « atticisme » médiéval. La statuaire gothique a plus d'affinité avec le monde carolingien et ottonien qu'avec le monde roman qui la précède immédiatement.

Par la pondération des masses, l'aisance d'attitude, les proportions et le modelé, le Christ du *Jugement Dernier* de Chartres (croisillon Sud) a moins de parenté avec son aîné de la façade occidentale, encore hiératique et enserré dans une étoffe striée, qu'avec le Christ en repoussé du xe siècle, dont seule la tête trahit un archaïsme manifeste. Si l'on compare les trois reliefs, c'est la figure la plus ancienne, avec les plis de ses vêtements coulants et larges qui semble dans la phase la plus avancée tandis que les moulures antiquisantes de son trône sont identiques à celles de la sculpture la plus récente (fig. 6).

Ces concordances sont apparentes dans le tableau du Maître de saint Gilles (c. 1495-1500) [33], représentant une messe à Saint-Denis. Reproduit avec l'exactitude d'un document archéologique (fig. 7), le panneau de

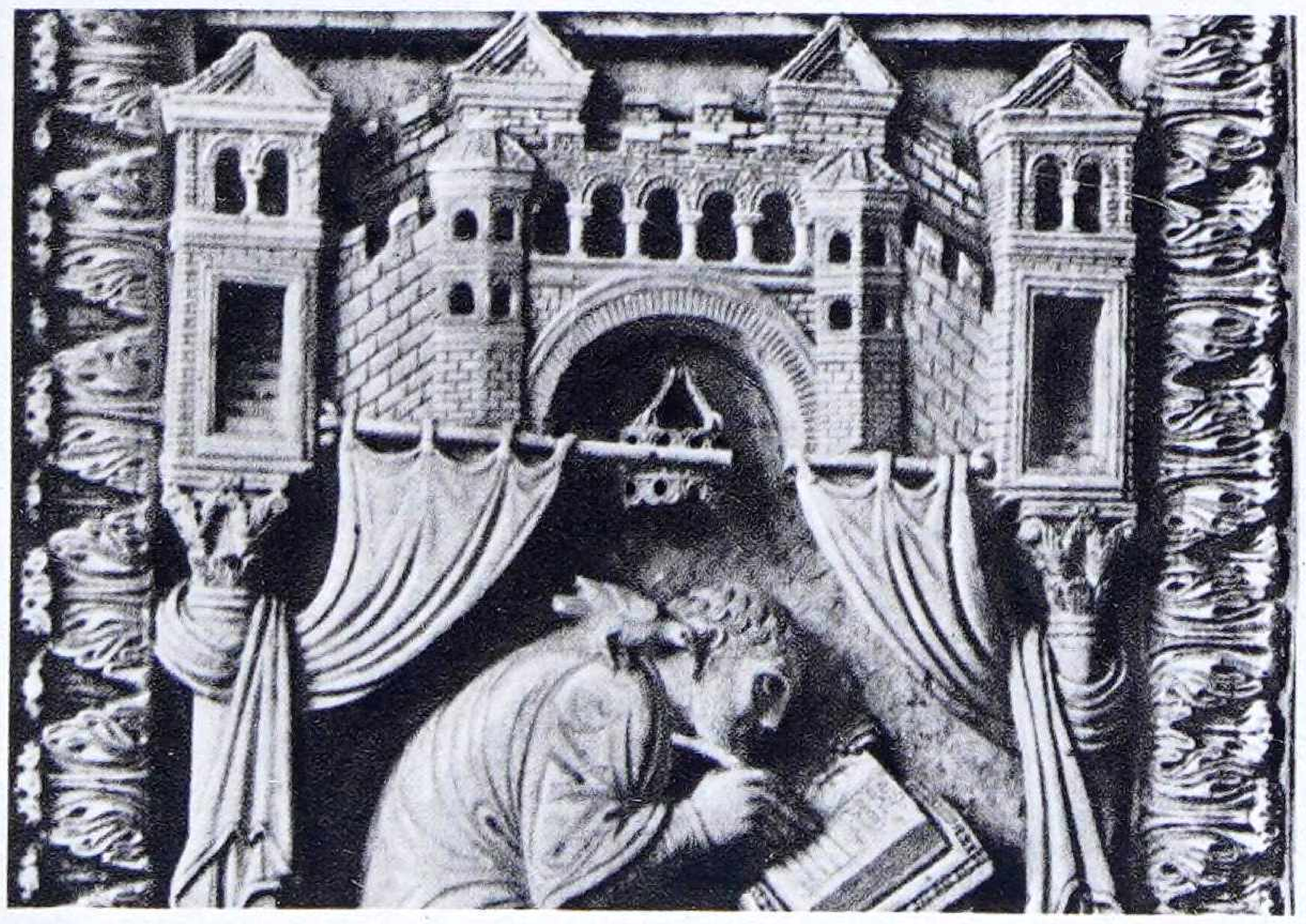


FIG. 9 - VILLE SUR ARC : PORTAIL ROYAL DE SAINT-DENIS, C. 1140.

Charles le Chauve ne paraît pas si différent des reliefs du tombeau de Dagobert, exécutés vers 1263, qui se trouvent à côté. Seule la facture de certains plis plus anguleux et plus serrés indique une autre époque. Les proportions, les gestes, la gravité et la noblesse du Christ, des anges et des apôtres du IXe siècle s'accordent parfaitement avec la grâce encore paisible des figures gothiques de l'archivolte et du tympan. S'il y avait à la même place une dalle en pierre de « transition » comme celle qui a été trouvée sous le transept de la basilique [34], elle contrasterait avec l'ensemble. C'est dans une œuvre médiévale, juxtaposant directement des formes séparées par quatre siècles, que l'on en perçoit encore le mieux le fonds commun. En étalant avec magnificence et minutie, au cœur du chevet gothique, une orfèvrerie préromane, le peintre de la fin du XVe siècle en fait revivre le prestige. Il restitue une atmosphère, un rayonnement qui présidaient, dans le même lieu, à un changement d'aspiration.

Dans les transformations de la sculpture au cours du XIIe siècle, ce sont les fastes de l'Abbaye Royale qui semblent avoir été à l'origine d'un revirement. La remise en valeur de la plastique carolingienne et ottonienne, l'appel à des artistes du dehors qui travaillaient obstinément sur les mêmes bases, enfin la solennelle présentation de ces chefs-d'œuvre dans une architecture novatrice, ont pris le caractère d'un avènement et d'une révélation soudaine des objets d'art, resplendissant dans un encadrement de pierre. Suger sentait profondément leur poésie, en spéculant sur les rapports entre l'éclat des métaux et des pierreries et les lumières de l'esprit, et c'est à lui que l'on doit l'une des premières impulsions données au développement favorisé par un passé propice. Mais la voie était encore sinueuse et longue. Par une sorte de paradoxe, la technique des arts précieux, greffée sur des reliefs monumentaux, a d'abord contribué à un assouplissement et à un apaisement dans la grandeur. Des surfaces unifiées, une plénitude des masses et une immobilité sereine apparurent sous le ciseau plus délicat, conduit sur des volumes solides, qui déposa néanmoins les germes d'affectation et d'amenuisement dont l'éclosion ne tarda pas. Tout en étant marquées d'un accent, ou, si l'on veut, d'une ligne mélodique

FIG. 10 - VILLE SUR ARC : A. IVOIRE CAROLINGIEN, HEILIGEN - KREUZ, IXe-Xe SIÈCLE. - B. CHARTRES, PORCHE DU TRANSEPT MÉRIDIONAL, C. 1230-1240.


A.


B.

qui n'appartient qu'au moyen âge gothique, les formes s'acheminent imperturbablement vers les recherches de raffinements que l'on a vu intervenir à leur naissance.

Cette mystérieuse restauration du classicisme préroman ne se limite pas à la figure humaine. Le cadre architectural qui en a puissamment favorisé l'affranchissement relève de la même source. Les dais garnis de maisonnettes et de tourelles qui, dès l'époque de transition, se multiplient sur les façades pour abriter les personnages sculptés, reprennent de leur côté un thème antiquisant perpétué dans une série d'ivoires [35]. Les reliures de Heiligenkreuz et du musée d'Orléans en montrent des exemples particulièrement proches, remontant au IX^e^-X^e^ siècle. Ce sont de véritables « villes sur arcatures » [36] qui apparaissent en haut de la composition. Par leurs détails, moulures, frontons triangulaires, par le mélange même d'exactitude et d'imagination, elles continuent la tradition hellénistique du paysage urbain que Rostovzeff [37] a qualifié de « sacro-idyllique », mais la formule définitive s'est établie en trois étapes.

Les sarcophages chrétiens, dits de *city gate* [38], déroulent des villes sur arcs mais sous une forme abrégée, réduites à des parois et à des fenêtres (fig. 8), tandis que sur un ivoire byzantin du VI^e^ siècle [39], représentant probablement saint Marc et ses disciples, c'est une cité entière en perspective qui se profile au-dessus du cadre supérieur. Dans les reliefs carolingiens, les édifices superposés s'alignent sur l'arc et les fûts qui les soutiennent, en s'intégrant à leur élévation. La vision lointaine est brusquement ramenée au premier plan. Il en résulte un monde à l'envers avec des tours posées sur des colonnes, des bâtiments nombreux sur une travée comme sur des pilotis, où deux mesures, l'échelle de l'homme et l'infiniment rapetissé, jouent dans la même architecture, en bouleversant les règles du module et les rapports des ordres constructifs.

C'est cette architecture fantastique qui se refait autour de la sculpture nouvelle et c'est aussi à Saint-Denis, dans le voisinage immédiat des portes de bronze faisant revivre des techniques anciennes, que le système est introduit pour la première fois dans un portail avec ses conséquences

FIG. 11 - VILLE SUR ARC : A. IVOIRE CAROLINGIEN, IX^e^-X^e^ SIÈCLE. MUSÉE D'ORLÉANS. - B. RETABLE DE CARRIÈRES-SAINT-DENIS, DEUXIÈME MOITIÉ DU XII^e^ SIÈCLE. LOUVRE.


A.


B.



FIG 12 - DAIS D'UNE STATUE DE PORTAIL : AMIENS, « LE BEAU DIEU » DU PORTAIL PRINCIPAL, C. 1230.

FIG. 13 - DAIS A ARCHITECTURES FANTASTIQUES : A. BOURGES, FAÇADE OCCIDENTALE, C. 1270-1280. - B. CHARTRES, PORTAIL MÉRIDIONAL, 1212-1220. - C. CHARTRES, PORTAIL SEPTENTRIONAL, DÉBUT DU XIII^{e} SIÈCLE.





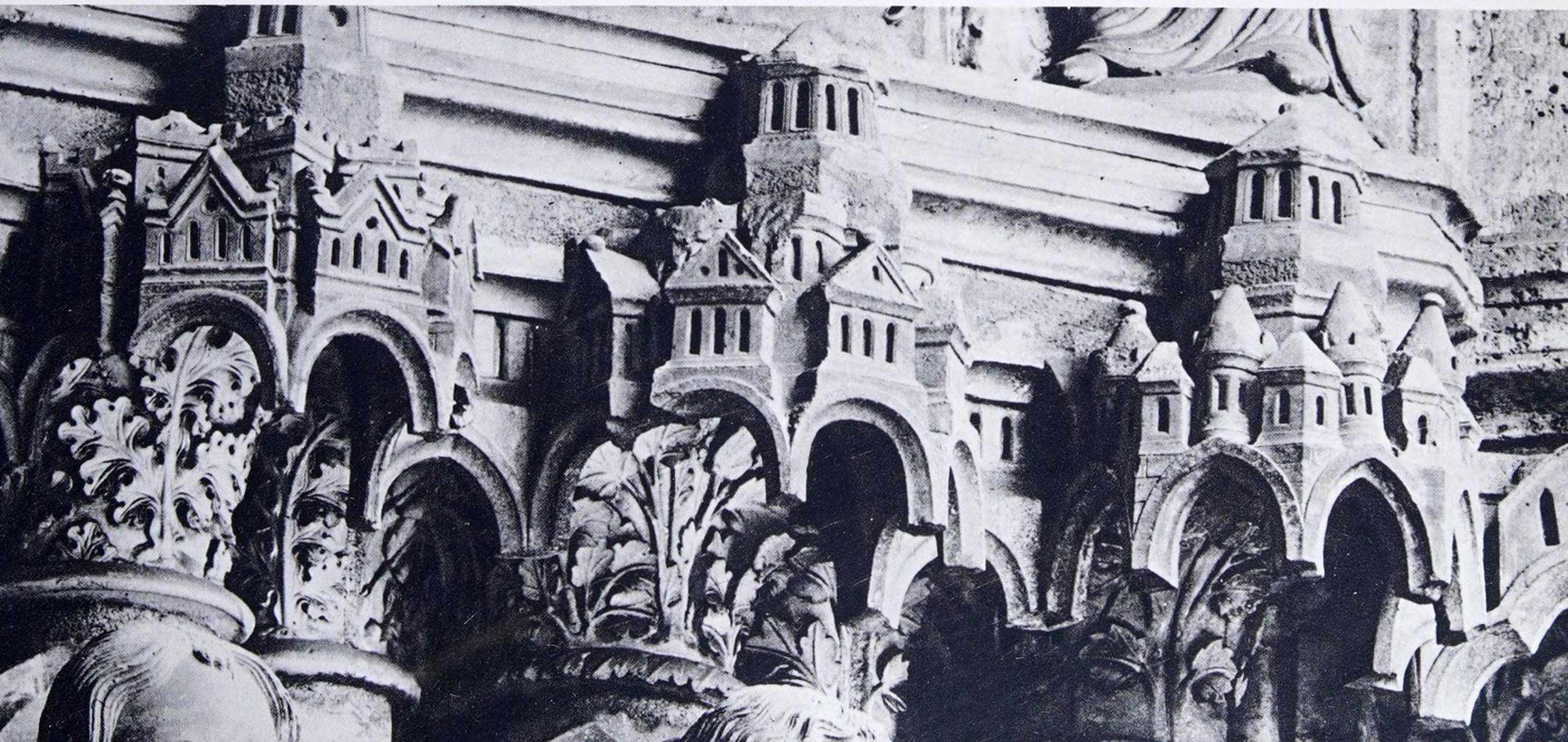
A.



B.

morphologiques. Installées à l'intérieur des villes sur arcs, les Vierges Sages et les Vierges Folles s'y trouvent isolées et protégées [40]. Sans se détacher intégralement du fond, ce sont déjà des statuettes exceptionnellement développées pour leur époque. La nouveauté est encore mise en valeur par le contraste avec les deux atlantes, déformés et aplatis sous la pression du rectangle qui les cerne, sculptés en face des deux figures inférieures. En 1140, le passé et l'avenir s'affrontent déjà sur le même bloc (fig. 9). Le type de ces compositions d'applique survit jusqu'aux premières décades du XIII^e^ siècle. A Amiens (c. 1230), le même sujet est reproduit au même endroit sur les chambranles de la porte principale. A Chartres, des repré-

C.



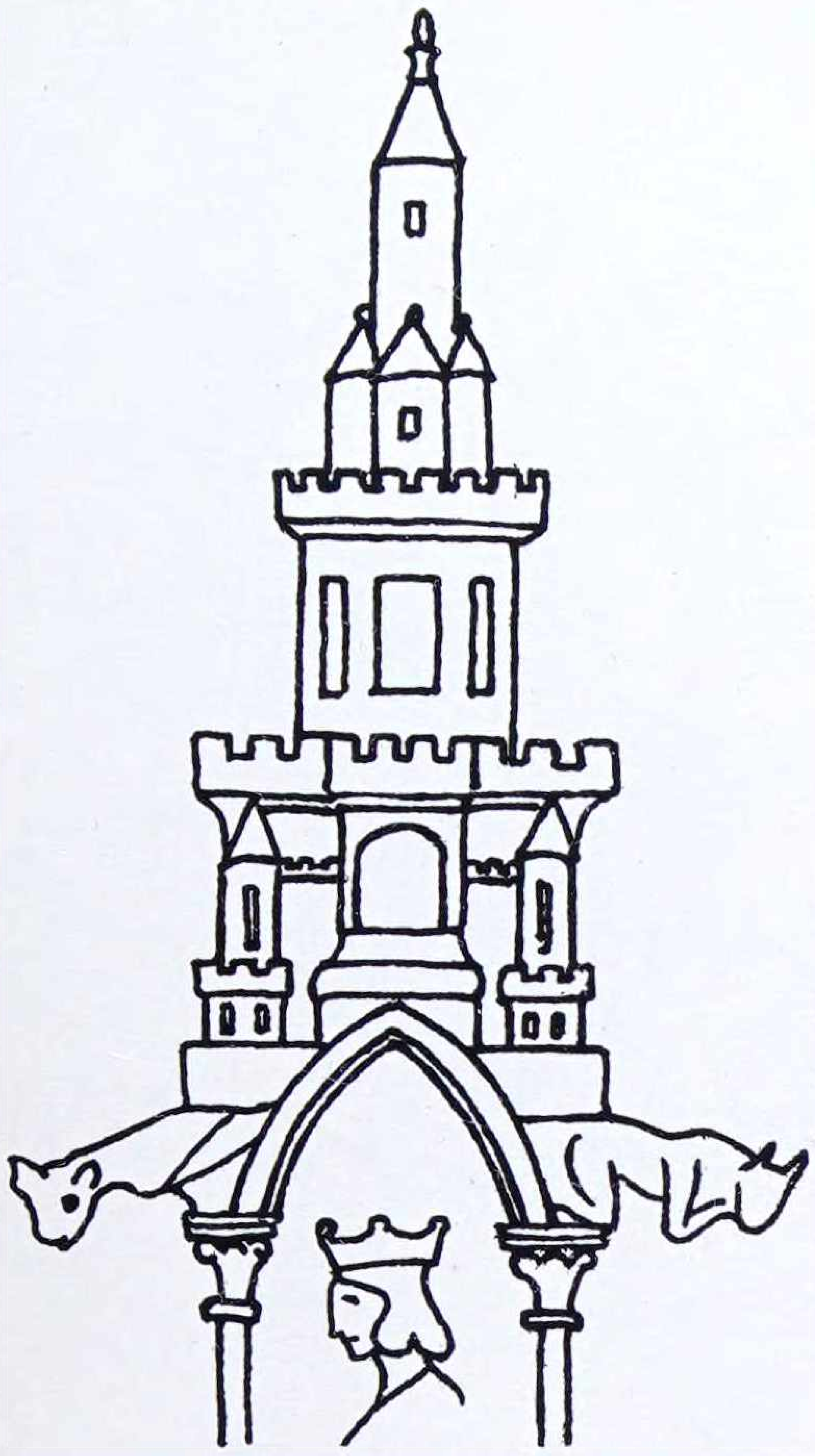


FIG. 14 - CHATEAU FORT SUR PINACLE : SENS, PALAIS SYNODAL, 1222-1241.

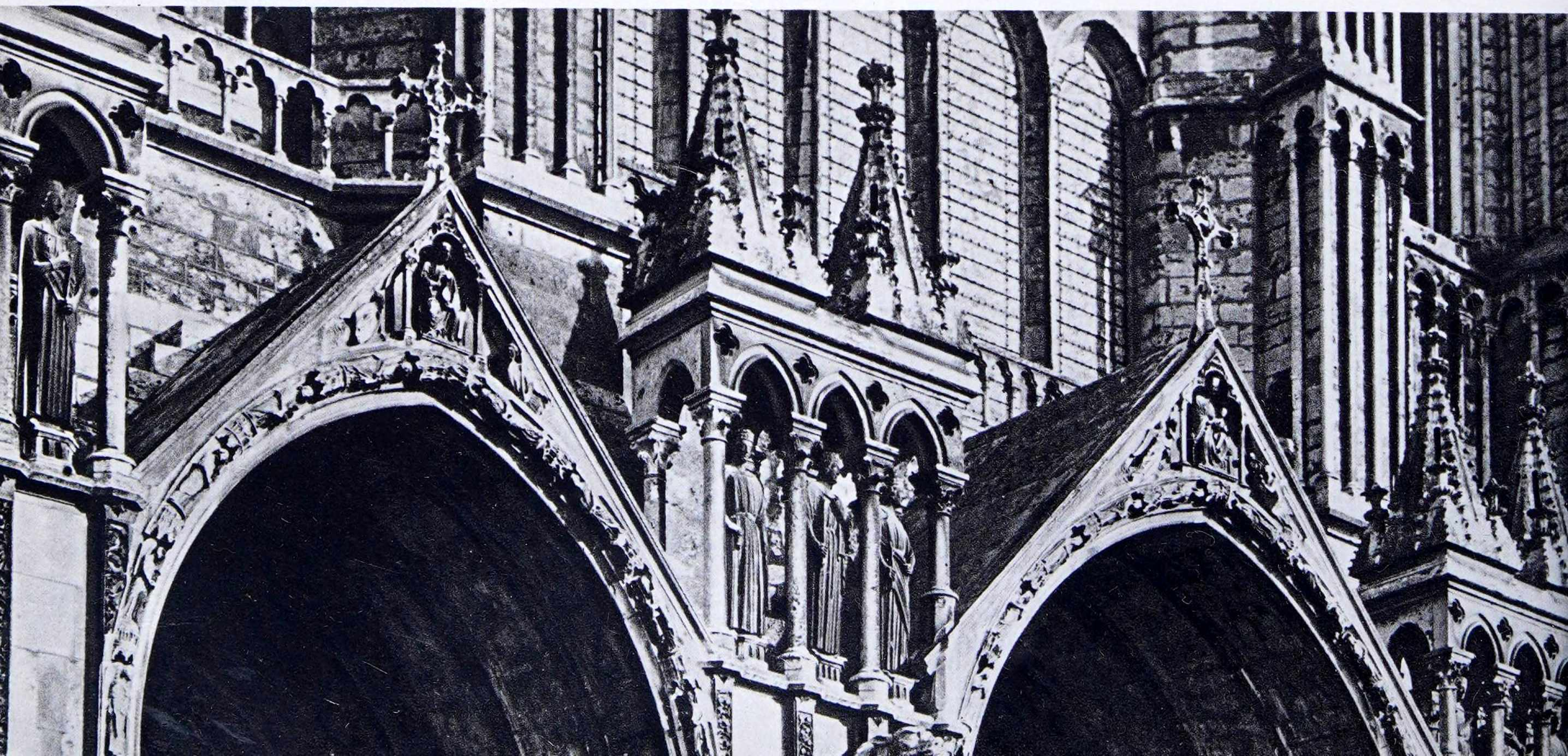
FIG. 15 - COURONNEMENT AVEC DES ÉDIFICES EN RÉDUCTION : A. CHARTRES, PORCHE MÉRIDIONAL, 1230-1240. - B. AMIENS, CHEVET DE LA CATHÉDRALE, 1245-1270.

sentations diverses, parmi lesquelles les martyrs et les confesseurs, s'étagent sur les piliers du porche méridional (c. 1230-1240). Avec leurs édifices — tourelles et maisonnettes — posés sur les colonnes et sur les arcs, leurs proportions et leur disposition générale à l'intérieur des panneaux rectilignes, ces constructions restent proches des plaques carolingiennes (fig. 10). Même des frontons triangulaires y pointent parfois. Mais, entre temps, les villes sur arcatures se sont hissées sur tous les couronnements des personnages et des scènes.

Se déployant au-dessus des saints, les cités suspendues évoquent la Jérusalem céleste, le séjour des Élus. Elles surmontent également les Vices et même l'Enfer. Dans certains cas, elles représentent un cadre historique. C'est toutefois d'abord comme cadre architectural accompagnant l'image de l'homme, la protégeant, la glorifiant, lui élevant son propre univers urbain, qu'on les voit se multiplier. Même les ciboria des Vierges en Majesté sont surchargés de ces superstructures. Sur le retable de Carrières-Saint-Denis (deuxième moitié du XII^e siècle), c'est toute une féerie hellénistique de temples et de palais à frontons triangulaires qui s'élève sur l'extrados (fig. 11). A Amiens, une rue gravit les arcatures trilobées surmontant la scène du *Jugement Dernier* (c. 1230).

Le thème s'étend sur les dais des grandes statues de la façade. Aux portails royaux de Chartres et de Bourges, les villes sur arcs descendent le long des fûts pour se fixer au-dessus des personnages encore roidis sur les colonnes. Il ne s'agit plus de bas-reliefs, comme sur les chapiteaux où leur passage fut éphémère, mais de ronde-bosse, de vrais modèles d'architecture. Les édifices deviennent de plus en plus complets à mesure que les figures qu'ils surplombent se détachent des piédroits. On y voit s'accumuler, autour d'un donjon, des galeries, des murs crénelés, des tours. D'abord d'un style archaïsant, utilisant des types de construction depuis longtemps abandonnés ou méconnus en Occident, des combles plats, des dômes énormes [41], ces fantaisies architecturales finissent par reproduire tous les détails contemporains (fig. 12 et 13). Dans le portail dit de saint Sixte

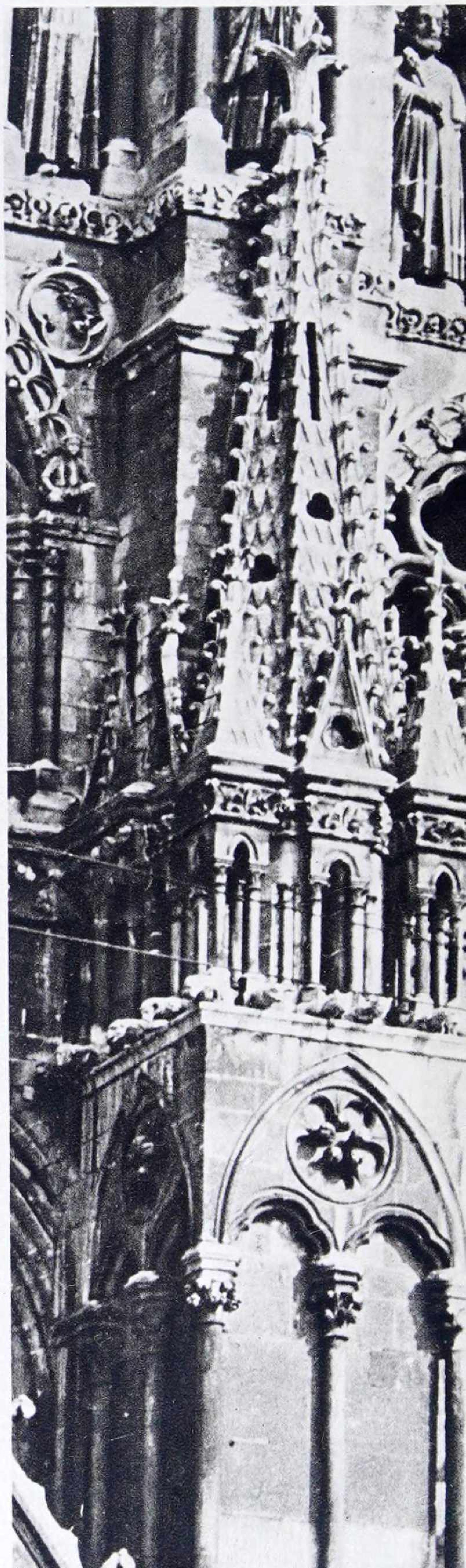
A.



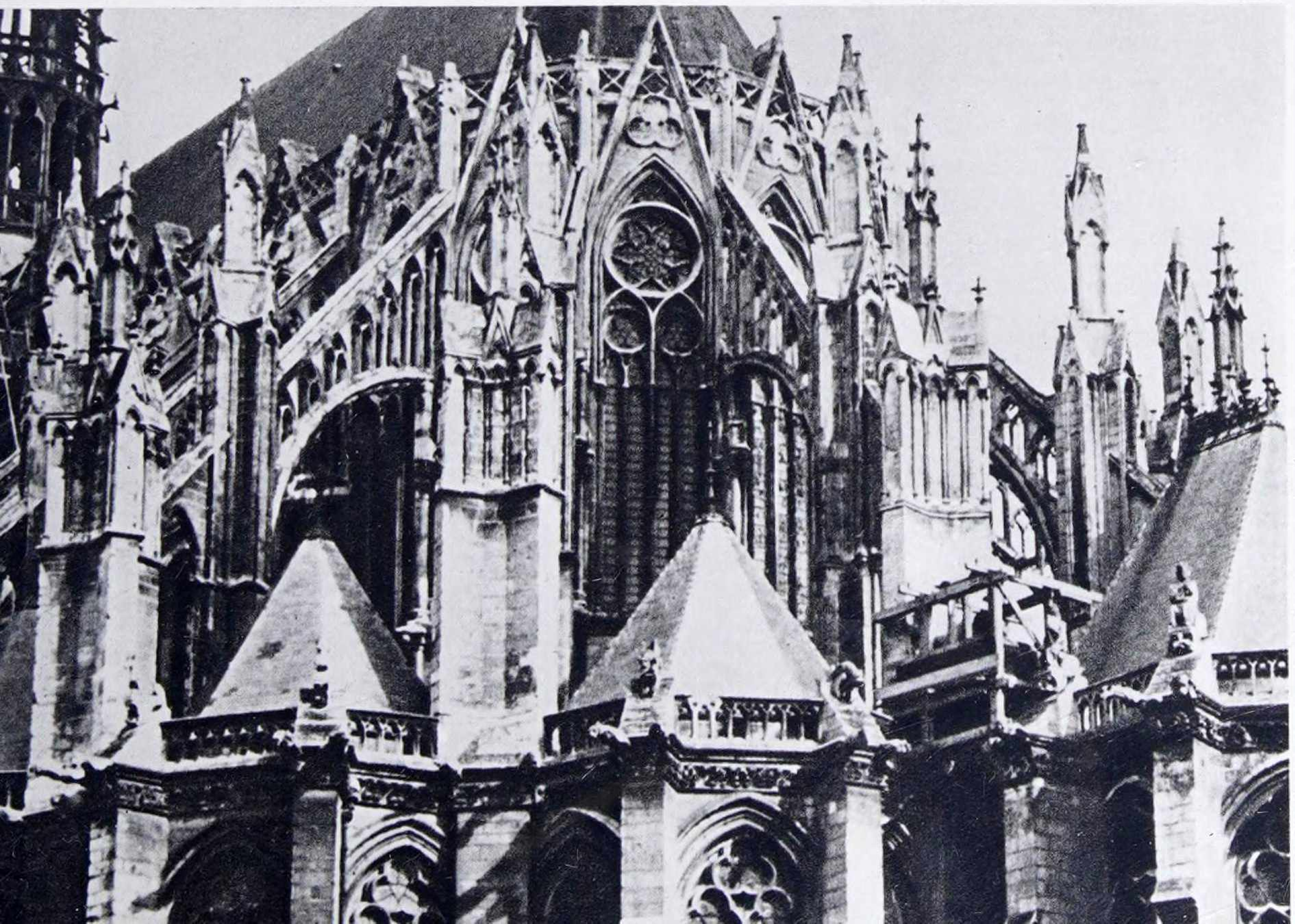
de Reims (c. 1250), à Bourges (c. 1270-1280), à la cathédrale de Poitiers (fin du XIIIe siècle), à Bordeaux (1300-1305), les remplages des fenêtres et des roses gothiques sont ciselés avec une remarquable minutie. Viollet-le-Duc signale que les tourelles des édicules pyramidaux, au-dessus des douze Apôtres de la Sainte-Chapelle, ont leurs baies garnies de verre, des vitraux rouges et bleus. Le charme d'un univers réduit émane de ces maquettes, combinés comme des jouets. Chaque dais est composé d'une masse compacte, mais leur ensemble, aligné dans l'ébrasement du portail, constitue des avenues où se dessinent déjà les cités fabuleuses de la peinture septentrionale du XVe siècle. Au dernier stade de cette évolution, les édifices agglomérés sur l'extrados se réduisent souvent à des pinacles et à des gâbles qui continuent néanmoins à profiler les silhouettes des clochers et des pignons d'une ville haute.

Proliférant d'abord autour d'un monument comme des hors-d'œuvre, les microcosmes architecturaux s'y incorporent de plus en plus étroitement et se répandent de tout côté. Le gâble du portail central de Reims est garni de petites chapelles constituant, sur ses versants, tout un village aérien. A Sens, les pinacles du Palais Synodal (fig. 14) représentent des donjons sur arc, avec des murs crénelés, la porte fermée par une herse, des fenêtres grillagées et des tourelles [42]. Même les pinacles ordinaires des contreforts évoquent souvent, par leur triangulation, les toitures d'une cité naine. Et c'est encore la même superposition d'échafaudages avec un brusque changement d'échelle que l'on retrouve dans l'ordonnance des grandes façades, qui évoluent dans le même sens et rejoignent les mêmes effets. Déjà à Laon, les tourelles à deux étages, reliées par des galeries, constituent un édifice complet en réduction, planté au-dessus d'une triple baie. Le porche septentrional de Chartres n'a pas reçu de couronnement bien que la place lui ait été réservée, mais, sur le porche méridional se dressent des péristyles coiffés de gerbes de pyramides. A Amiens, des flèches et des clochetons montent en faisceaux sur les quatre contreforts comme des forteresses sur des remparts.

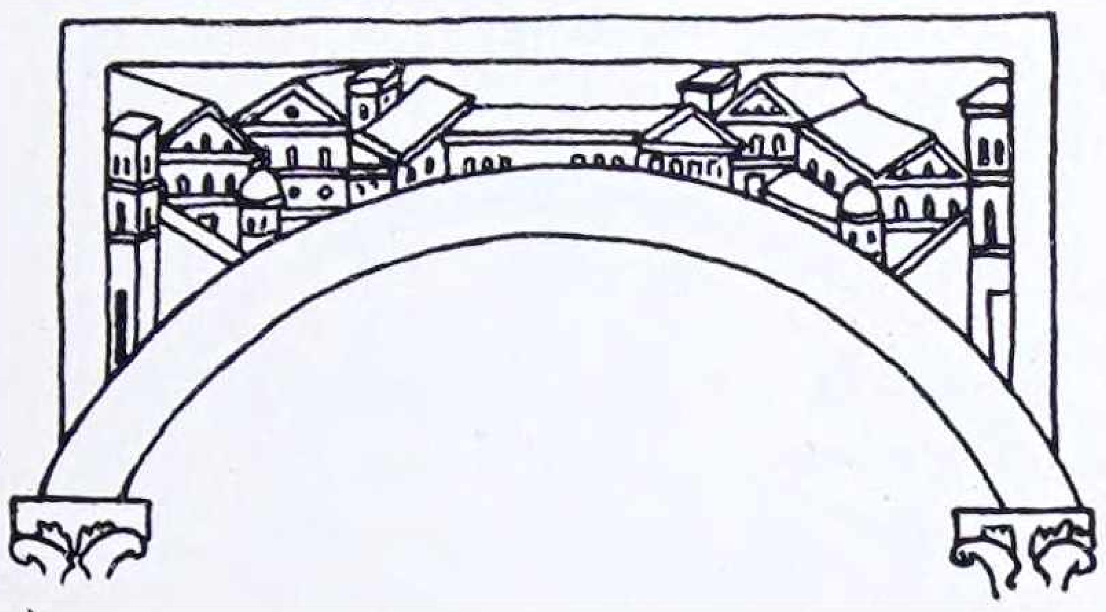
FIG. 16 - COURONNEMENT AVEC DES ÉDIFICES EN RÉDUCTION : AMIENS, CONTREFORTS DE LA FAÇADE, C. 1230.



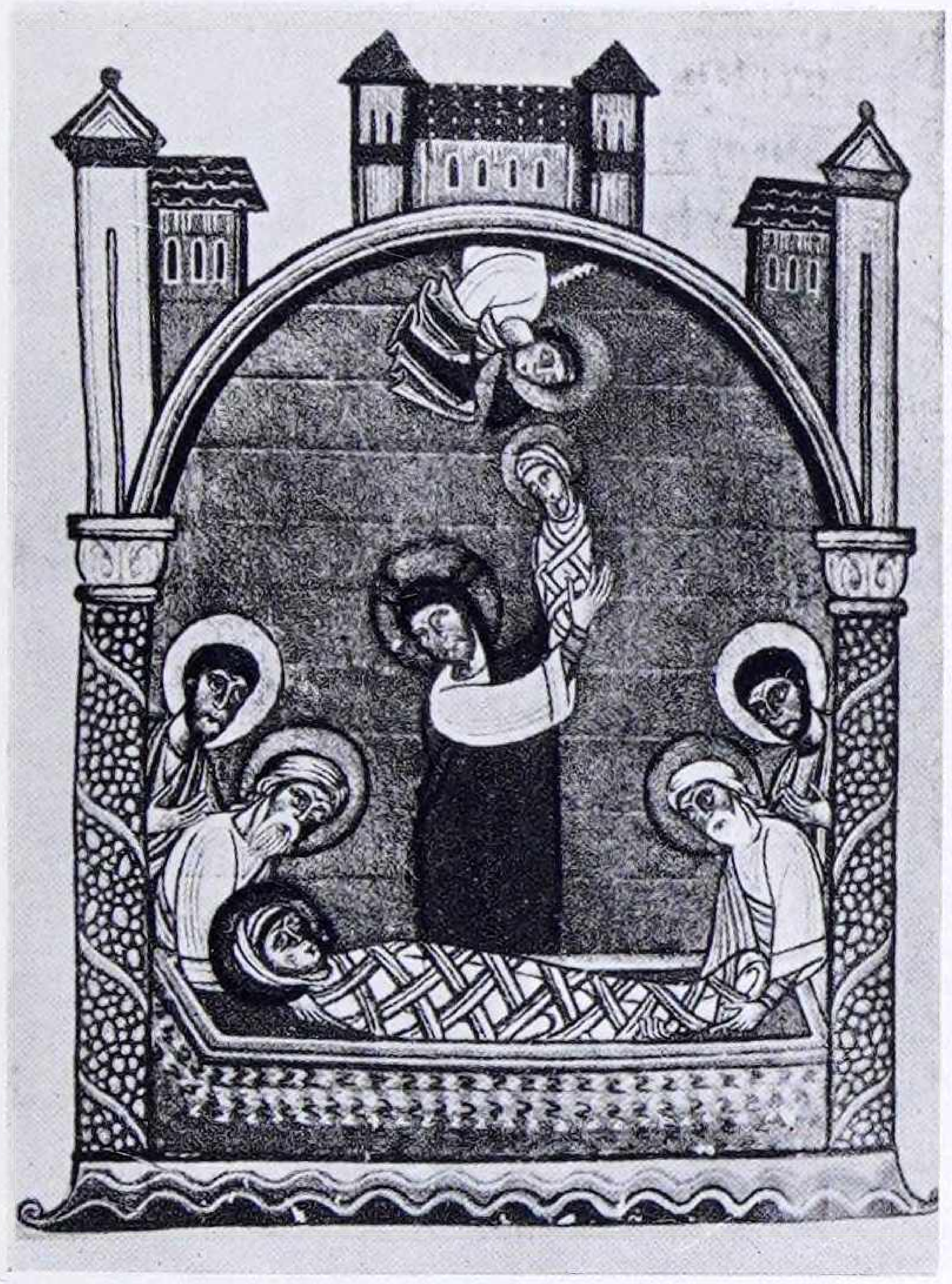
B.



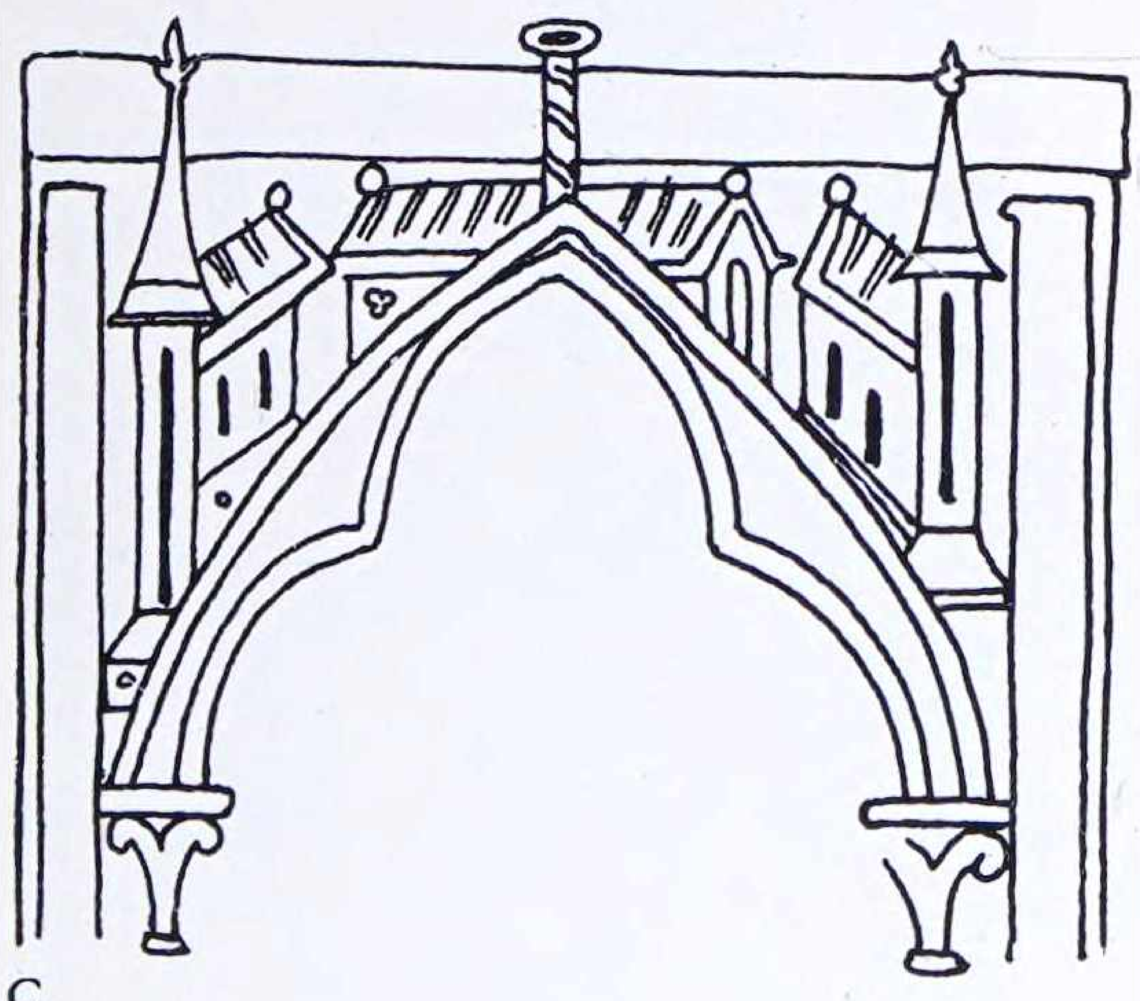
Toutes les lois de proportions et de rapport des éléments sont ébranlées par cette évolution. Un monument roman est comme un corps organique, un assemblage de blocs homogènes, bâtis sur une mesure unique. Dans les églises gothiques, les masses sont progressivement altérées par des excroissances et par des émiettements, reproduisant chacun un tout. Se répétant à l'infini sur des registres différents, les édicules, les tabernacles, les pinacles et les flèches composent un vaste paysage urbain (fig. 15 et 16). Il ne s'agit plus de la maison mais d'une cité de Dieu, conçue comme un immense dais. La ville sur arc est élevée au-dessus des baies, des portails et des roses. L'architecture construite finit par être submergée par une architecture imaginaire. Le moyen âge grandit et se développe dans les contrastes. En restaurant l'antique valeur de la figure humaine, il restitue aussi un cadre fantastique dont l'ordonnance devient un cadre de la vie. Au XVe et au XVIe siècles, le système finit par se résorber dans un réseau où la structure et son décor sont confondus, avec des corps de bâtiments entiers traités comme des objets d'orfèvrerie.



A.



B.



C.

4

Le même affranchissement de la figure, de plus en plus conforme à elle-même, dans un décor de plus en plus exubérant et chimérique, se produit dans le vitrail.

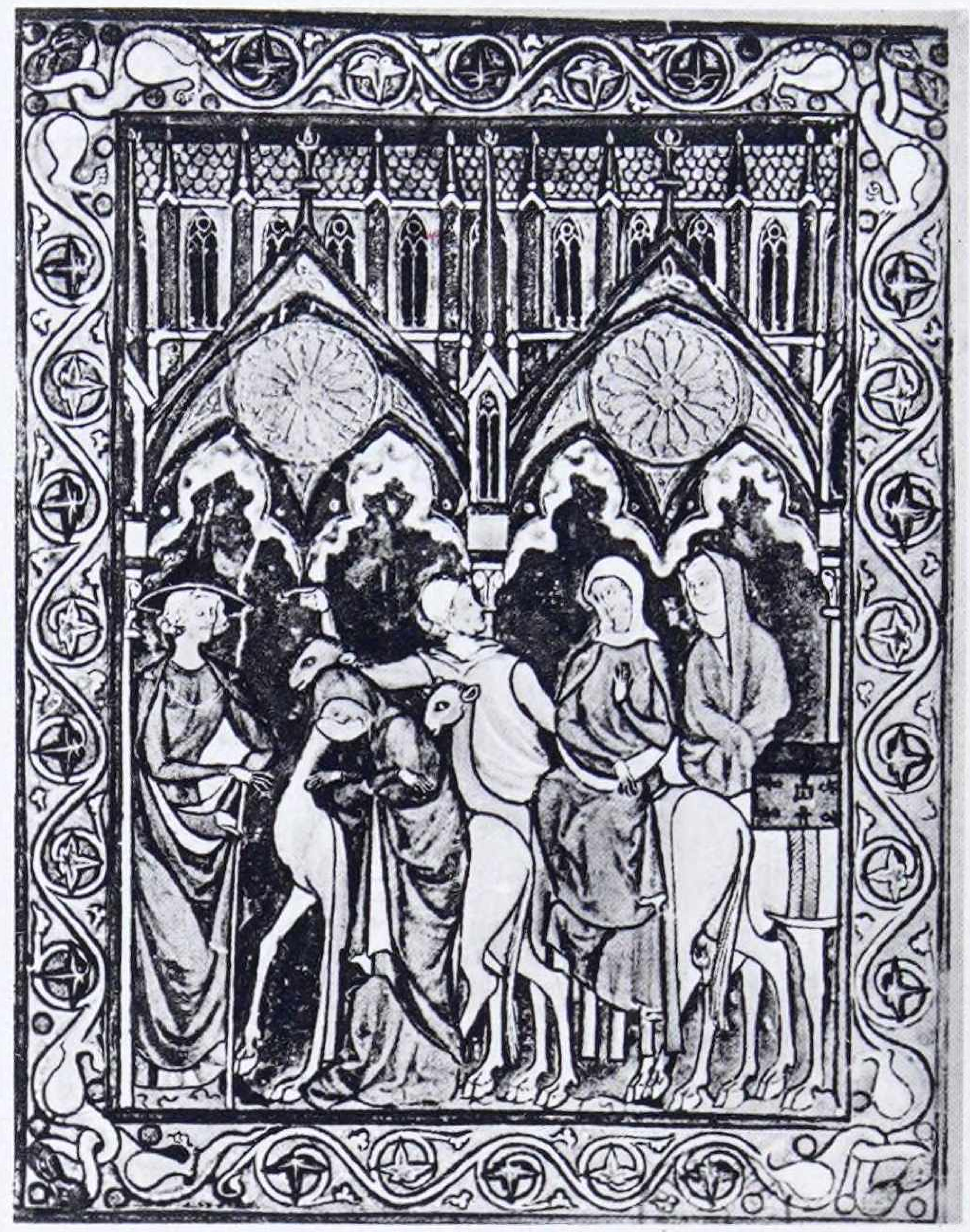
La fenêtre, enfermant un homme debout, reprend le thème hellénistique du « personnage sous arcade » [43]. Transmis des sarcophages aux châsses et aux devants d'autel, il reparaît de temps à autre sur les façades romanes, mais c'est à l'intérieur des baies qu'il trouve sa place prédestinée. Dans les ensembles archaïques, comme à Augsbourg (c. 1135) [44], la silhouette remplit le cadre. Elle est robuste et sans mouvement. A Bourges, à Lyon, le corps s'allonge tout en restant encore roidi. A Chartres, la figure se dresse paisiblement comme une statue, mais l'armature est, elle aussi, en train d'évoluer. D'abord simple arcature doublant la fenêtre, elle se surcharge ensuite de maisonnettes superposées. Le « personnage sous arcade » devient, comme la statue, un « personnage sous ville sur arc ».

Le *Pentateuque* de Saint-Gatien de Tours [45], du VIIe siècle, provenant probablement du Sud Méditerranéen, mais tout empreint d'Antiquité, déroule les scènes dans un décor de colonnades, au-dessus desquelles s'élèvent des villes en raccourci. La *Bible* de Saint-Paul-hors-les-murs de Rome (troisième quart du IXe siècle) [46] montre le paysage urbain déjà au-dessus d'une seule travée, mais s'échelonnant encore en profondeur. Cette ville ne tardera pas à s'aligner sur la voussure ou l'architrave qui la

FIG. 17 - VILLES SUR ARCS DES MINIATURES : A. BIBLE DE SAINT-PAUL-HORS-LES-MURS, TROISIÈME QUART DU IXe SIÈCLE. - B. LIVRE DE PÉRICOPES DU MAITRE BERTOLD, ÉCOLE DE RATISBONNE, MILIEU DU XIe SIÈCLE, SALZBOURG, VI. 55. - C. PSAUTIER D'ISABELLE D'ARAGON, FRANCE, C.1262-1271. NEW YORK, P. MORGAN, 742.



A.



B.

FIG. 18 - NEFS SUR PILOTIS : A. CODEX AUREUS D'ECHTERNACH, C. 1043-1046. ESCURIAL. - B. PSAUTIER DE SAINT-LOUIS, 1253-1270. PARIS, B. N., LAT. 10526.

supporte et à former une sorte de dais. De même que dans les ivoires, ce sont des fantaisies architecturales avec ces éléments exacts. Dans l'une des églises lancées entre deux fûts on a même reconnu la cathédrale de Cologne du IXe siècle [47]. Contrairement à la sculpture qui ne le développe qu'avec la période de transition, le thème est fréquemment utilisé pour les encadrements de miniatures romanes [48]. C'est cependant dans les foyers de l'Est, perpétuant la tradition carolingienne qu'il se répand avec le plus d'ampleur et de continuité. Les *Evangéliaires* de Bamberg (fin du Xe siècle), de Hildesheim (980-1022), de Spire (1043-1045), toute une série de manuscrits salzbourgeois et regensbourgeois [49] abondent en cités sur pilotis. Dans l'*Evangéliaire* d'Otton, d'Aix-la-Chapelle, la ville de Béthanie, hissée sur des piliers, s'ordonne encore dans un espace à trois dimensions [50]. L'aplatissement est obtenu ensuite par la multiplication des nefs sur des arcades légères, au premier plan [51].

La miniature française du XIIIe siècle reprend les mêmes combinaisons en perspective [52] ou aplaties, en conservant souvent les formes archaïques (fig. 17). Dans les *Evangiles* de la Sainte-Chapelle (c. 1260-1270) [53], une coupole se pose encore étrangement sur une lancette. Mais leur transpo-

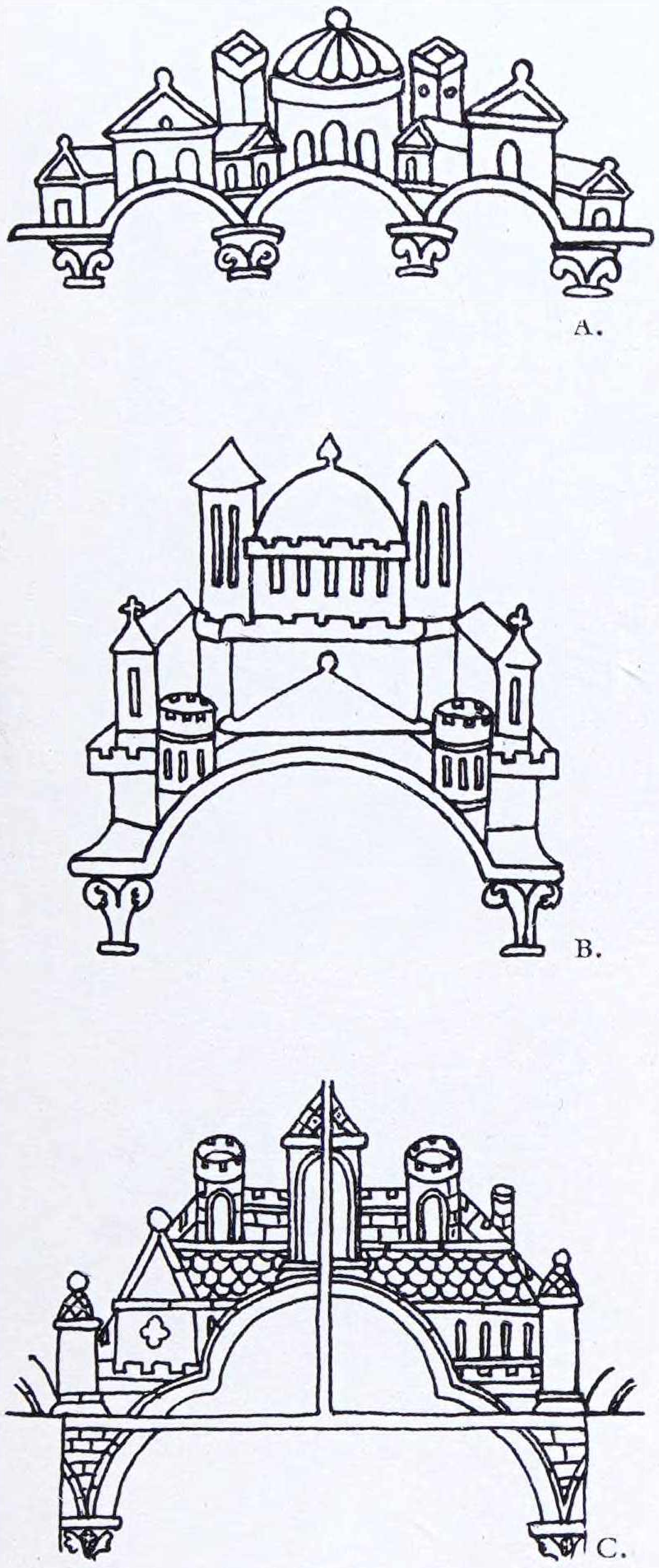


FIG. 19 - VILLES SUR ARCS DANS LES ÉMAUX ET LES VITRAUX : A. CHASSE DE SAINT HÉRIBERT. DEUTZ, 1160. - B. VITRAIL D'ORBAIS. (1215-1260) - C. VITRAIL DE CHARTRES.

sition gothique est parfaitement réalisée dans les *Psautiers* royaux de saint Louis (1253-1270) et d'Isabelle de France (avant 1270). On y a vu une nouveauté et l'origine de l'ordonnance dans les vitraux [54]. Ce sont pourtant de longs vaisseaux horizontaux montés sur des colonnes comme dans les manuscrits carolingiens et ottoniens (fig. 18) et le vitrail lui-même a adopté le thème depuis un siècle.


Une ville entière y apparaît à Chartres, au-dessus de Jessé endormi (1150-1155). Au Mans (1160-1180) [55], des maisonnettes et des tourelles multipliées couronnent des scènes et des figures isolées. Dans le vitrail de la *Crucifixion* de Poitiers (dernier quart du xiie siècle) [56], le tombeau ouvert du Christ est surmonté d'une arcature avec deux monuments barlongs et une rotonde, symbolisant sans doute le Saint-Sépulcre. Ce sont les mêmes architectures qui se développent au-dessus des grandes figures du xiiie siècle, à Chartres (dès 1205-1210), à Bourges (1220-1240), au Mans (milieu du xiiie siècle). Dans les régions de l'Est, Strasbourg (c. 1200) [57], Darmstadt (1240-1250) [58], Marbourg (c. 1249) [59] présentent une remarquable persistance des archaïsmes. La peinture des manuscrits et même les dais sculptés ont pu, sans doute, contribuer à la retransmission de ces motifs à la verrière. Avec les mêmes frontons antiques, les mêmes coupoles striées, les mêmes tours carrées dont le sommet est dessiné par un losange, les émaux mosans (la châsse de Deutz, c. 1160) [60] contiennent toutefois des éléments particulièrement proches du premier groupe. Rappelons à ce propos que la croix monumentale exécutée par des « Lorrains » à Saint-Denis comptait soixante-huit scènes émaillées. Le rayonnement de toute cette industrie perpétuant une « renaissance », dans les grands centres novateurs, ne devait pas se limiter à la plastique. Des éléments anachroniques persistent encore au xiiie siècle (Chartres, Orbais, 1215-1220) (fig. 19), mais toutes les formes architecturales ne tardent pas à rejoindre leur époque. A Reims, dans les vitraux superposant les archevêques et les rois (deuxième moitié du xiiie siècle), les chapelles sur arc reçoivent de larges baies dont le remplage est parfaitement rendu.

Une éclosion nouvelle résulte de cette modernisation. A Beauvais (c. 1311) [61] et à Évreux (premier quart du xive siècle) [62], les nefs sont reliées aux flèches non par des murailles crénelées mais par des arcs-boutants et l'édifice se surcharge de détails. Plus on avance dans le temps, plus hautes, plus compliquées deviennent ces constructions. A Rouen (cathédrale et Saint-Ouen, c. 1340-1350) [63], les excroissances légères s'élancent de tous côtés. Les églises deviennent des tours, les tours des tiges. C'est une forêt, un labyrinthe d'architecture défiant la vue et la raison. Tout est pourtant étonnamment précis dans le dessin de l'appareil, des meneaux, des ornements (fig. 20). Une version gothique du troisième style pompéien

FIG. 20 - FANTAISIES GOTHIQUES : VITRAUX DE LA CATHÉDRALE DE ROUEN, C. 1340-1350.

EN PAGES 36 ET 37 :
FIG. 21 - VITRAIL A MÉDAILLONS : CHARTRES, VITRAIL DE LA VIERGE, XIIIe SIÈCLE.

FIG. 22 - MANUSCRIT A MÉDAILLONS : BIBLE MORALISÉE, C. 1250. PARIS, B. N., LAT. 11560.



35


FIG. 21



FIG. 22

se constitue dans les oppositions de l'irréel et de l'authentique. Délivrés de la contrainte de la matière et du poids, ces édifices vertigineux réalisent l'impossible auquel aspirent les maîtres maçons. Les échafaudages les plus audacieux ont été d'abord élevés dans le verre.

De même que dans les dais sculptés, chacune de ces élévations ne comporte qu'un seul corps de bâtiment mais leur ensemble aligné, dans les lancettes et dans les larges baies, constitue des villes entières. Localisées d'abord sur le sommet, elles envahissent les fenêtres à mesure qu'elles se développent, de sorte que l'homme y a de moins en moins de place. Il n'y occupe que la moitié, le tiers, le quart de la hauteur. Le géant est écrasé par son toit et les valeurs sont renversées. Le thème du personnage sous dais devient un thème du dais sur personnage. Plus ces superstructures sont hautes, plus elles sont fantastiques — plus la figure qui s'y abrite s'approche des proportions humaines.

Jusqu'au XIVe siècle, ces grandes compositions représentent rarement des scènes. *L'Annonciation* et la *Visitation* de Chartres [64], quelques légendes des saints à la cathédrale de Troyes [65] sont presque des exceptions. Les personnages sous dais sont solitaires et se succèdent dans les fenêtres comme une galerie de portraits en pied. Les figurations de groupes devaient trouver une autre solution. Les registres s'imposaient à première vue mais les étages qui convenaient encore pour les tympans ne pouvaient plus servir dans un champ haut et étroit. Les quelques tentatives de leur adaptation (Le Mans, Poitiers) furent sans suite. Pour multiplier les représentations sans les confondre, il n'existait qu'un seul moyen : le médaillon organisant et fragmentant la baie. Le système a été comparé à l'articulation des strophes d'un poème [66].

Dans les vitraux du XIIe siècle, l'armature est composée de cercles, de demi-cercles, de carrés, groupés de différentes façons, constituant des quatrefeuilles. Mais le réseau ne tarde pas à se compliquer. Les cercles se divisent, s'emboîtent. Leurs morceaux s'ajustent à des rectangles, à des losanges. Les quatrefeuilles se coupent en deux, s'inscrivent dans d'autres quatrefeuilles ou dans des cercles. Des polylobes, des polygones jouent comme dans un kaléïdoscope. Les nefs sont éclairées par leur éclat et par leur chatoiement, feu d'artifice géométrique qui monte, s'épanouit, explose dans la pénombre. Chartres (fig. 21), Bourges, Sens, la Sainte-Chapelle de Paris en offrent des spectacles magnifiques. Exécutés d'abord en larges traits sur la verrière portée par un chassis de barres horizontales et verticales, les médaillons sont enchassés ensuite dans une monture de fer, ce qui consolide le cloisonnement. Une mosaïque, écaille ou cercles bleus sur un fond rouge, remplit les vides entre les compartiments. Le tracé des cadres se resserre avec l'apparition de la grisaille, mais, en même temps, devient

FIG. 23 - PANNEAUX A MÉDAILLONS : CHARTRES, VITRAIL DE SAINT EUSTACHE, XIIIe SIÈCLE. COLOGNE, PAVEMENT DE MOSAIQUE D'UNE VILLA PRÈS DE LA CATHÉDRALE, IIe SIÈCLE.



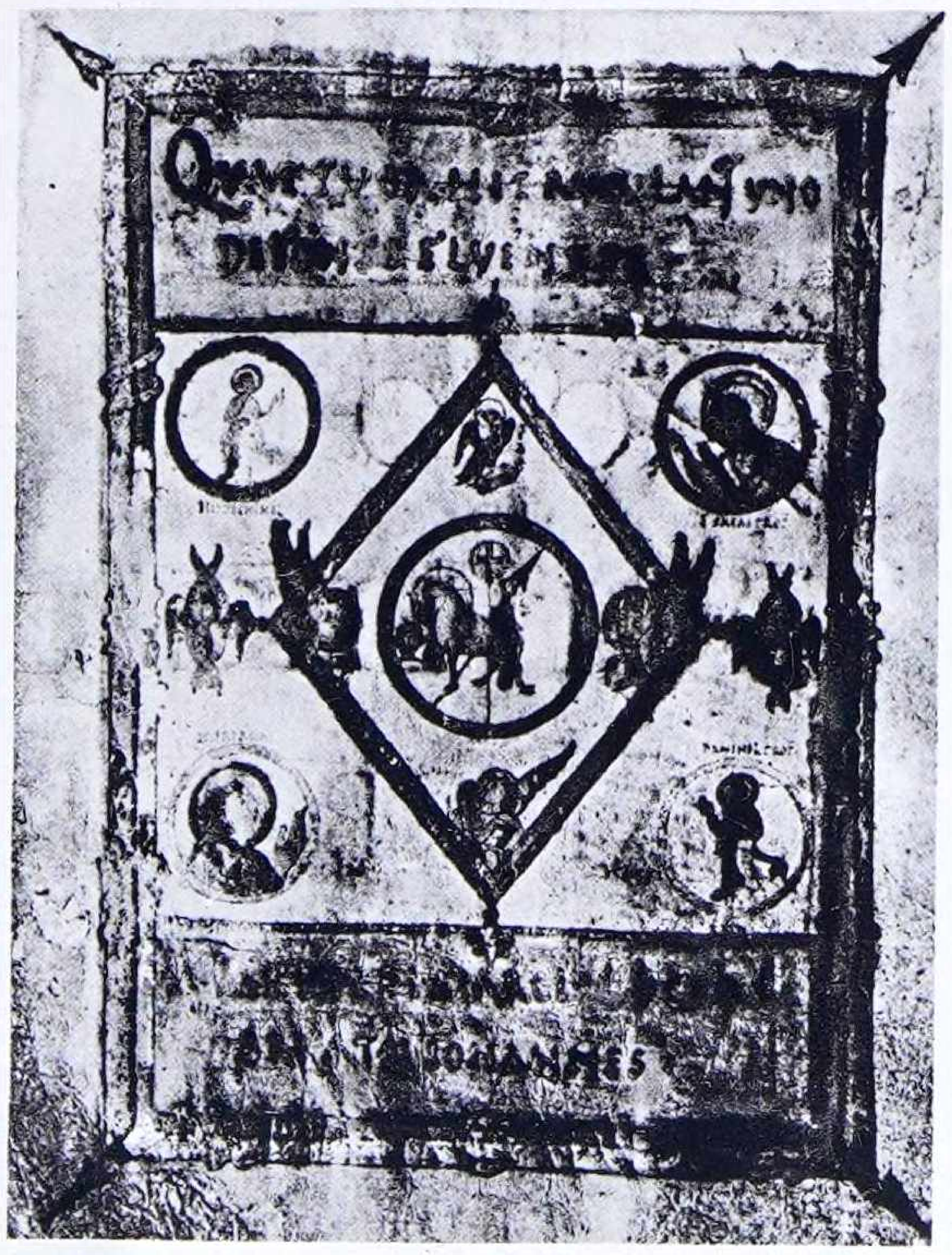




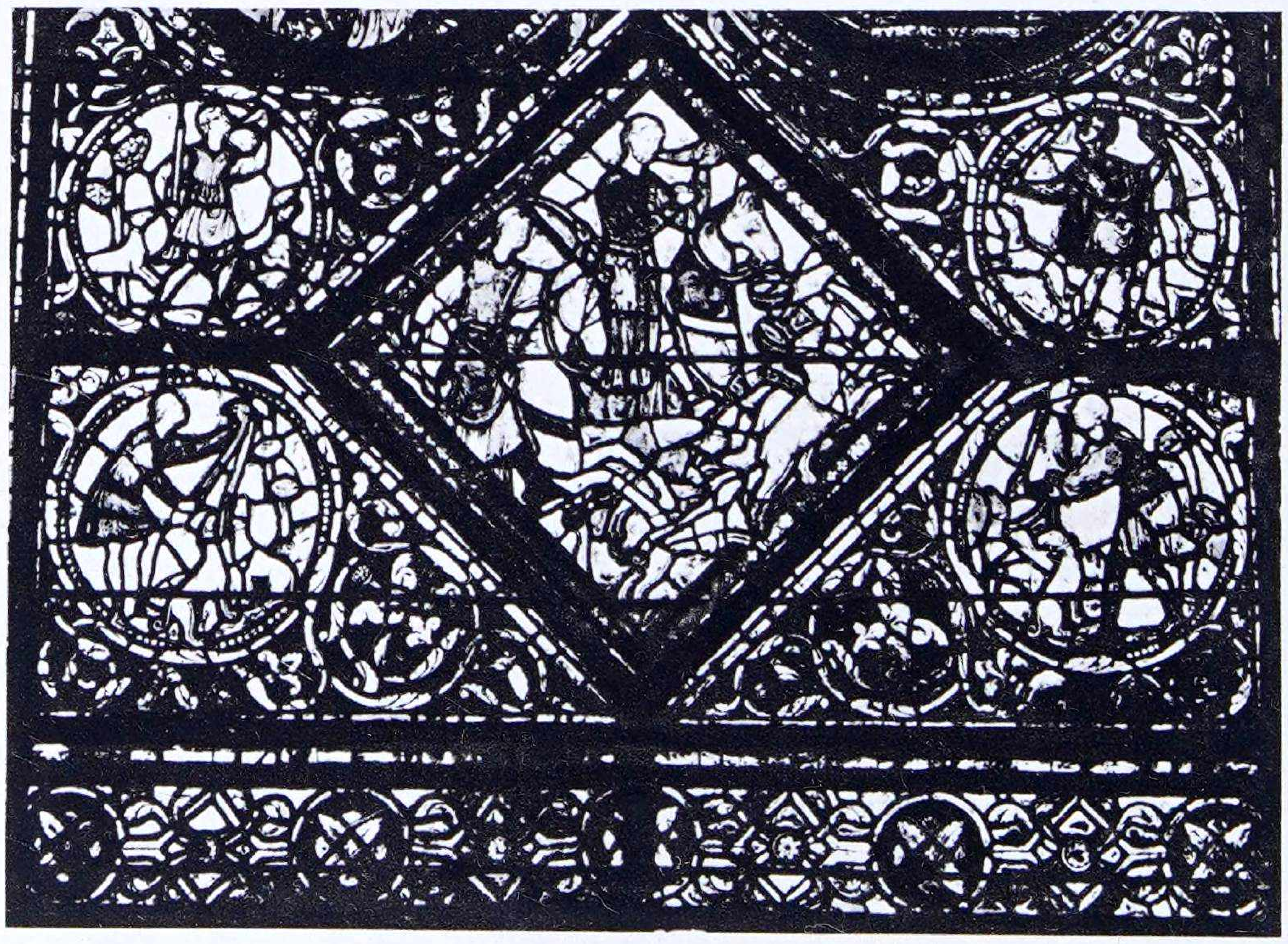
A.

plus net. Les contours s'enlèvent énergiquement sur la lumière nacrée. A Saint-Urbain de Troyes (c. 1295), les écussons sont des îlots dans un espace désert et incolore.

Pour Émile Mâle [67], c'est dans les soieries orientales, tendues devant la fenêtre d'une église, qu'il faut chercher les origines de ces combinaisons. On y retrouve la pourpre et l'azur du fond, l'encadrement en cercles, les bordures. D'ailleurs l'un des premiers vitraux connus de France (Saint-Denis) ne représente-t-il pas, comme le suaire de saint Sivard de Sens, des griffons à l'intérieur de roues ? Les ornements de la grisaille du XIIe siècle (Obazine, Eberbach) et du XIIIe siècle (La Bénissons-Dieu, Pontigny, Heiligenkreuz) ont été également rattachés à l'Orient [68]. Leurs polygones, leurs cercles, leurs rosaces entrelacées présentent, en effet, de surprenantes analogies avec des transennes ravennates et des remplages stuqués des ouvertures ommeyades (Qasr el-Heir-Gharbi). La transmission a dû se faire dès une très haute époque et la pratique a persisté jusqu'au moment où elle est devenue un apanage des Cisterciens dont le chapitre général de 1134 prescrivait des « vitres blanches, sans croix et sans couleurs ». Plusieurs tracés d'encadrements complexes se trouvent inclus dans ce décor abstrait. Le principe des médaillons groupés sur un vaste champ et la plupart de leurs structures relèvent cependant directement de l'Antiquité classique, réunissant les germes de formations diverses. Les pavements de mosaïque qui, par leur étendue, posaient pour la distribution des images et des scènes le même problème qu'une verrière légendaire, l'ont résolu déjà d'une même façon, en multipliant les médaillons et les panneaux sur un tissu décoratif (fig. 23). Les cercles, les demi-cercles, les rectangles, les losanges y constituent souvent des assemblages identiques [69] qui reparaissent successivement dans différents répertoires. Le losange cantonné de quatre cercles, qui, par ailleurs, figure sur un sarcophage de Delphes [70]



B.



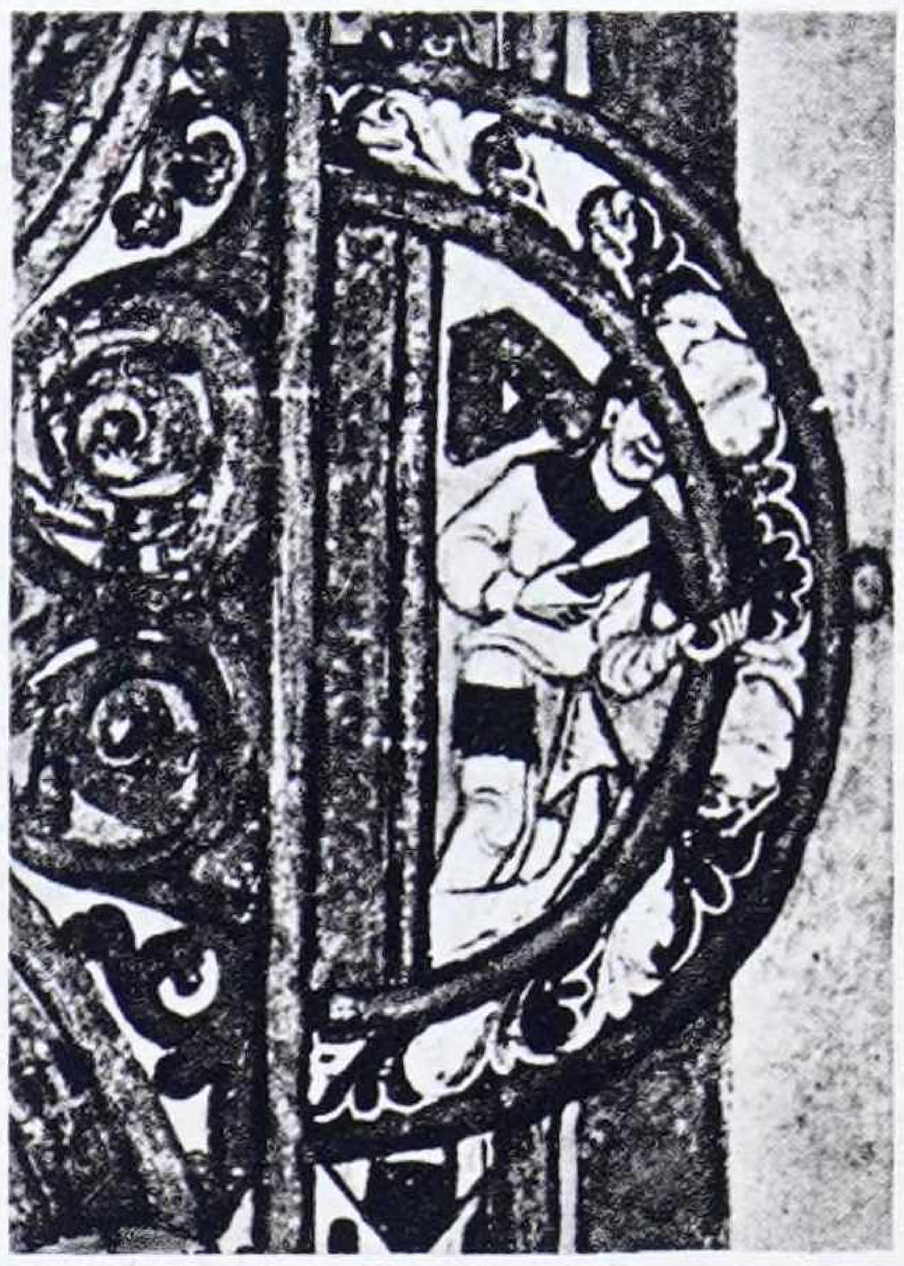
C.

et sur un diptyque consulaire [71] comme simple ornement, reparaît dans les manuscrits carolingiens [72] et ottoniens [73] où il est cadre (fig. 24). Le vitrail de saint Eustache, à Chartres, reprend exactement le même motif.

Les principales dispositions des cercles divisés en deux, dont les moitiés s'écartent pour faire place à un panneau (fig. 25), des demi-cercles ou des cercles incomplets, groupés par deux, par quatre, autour d'un médaillon central, se restituent aussi dans ces séries. L'*Evangéliaire* d'Uta (1002-1025) [74] offre toute la gamme des variations autour d'un cercle, d'un rectangle, d'un losange, multipliées dans les vitraux du XII^e^ et du XIII^e^ siècles. Dans l'*Evangéliaire* d'Henri II (1014-1024) [75], le quatrefeuilles, ayant le cercle pour noyau, est identique à la composition d'une fenêtre de Soest (c. 1220) [76] où les écoinçons sont également meublés par des compartiments rectangulaires, contenant chacun un personnage debout (fig. 26). Une lampe chrétienne (IV^e^-V^e^ siècle) [77], un manuscrit carolingien (*Evangéliaire* de Cambrai, X^e^ siècle) [78], une rose de Cantorbéry (transept Nord, c. 1178) [79] établissent le quatrefeuilles sur un losange, comme dans une mosaïque antique [80]. Les deux derniers exemples comprennent le même thème : les quatre Vertus Cardinales dans la miniature, les quatre Vertus Cardinales accompagnées de quatre grands prophètes, dans le vitrail (fig. 27).

Les médaillons quadripartites étaient souvent associés aux sujets quaternaires. Dans le pavement d'Avenches, ce sont les quatre vents qui prennent place à l'intérieur des quatre cercles groupés autour d'un carré avec Bellérophon sur Pégase. Dans les vitraux, les quatrefeuilles enferment souvent des concordances typologiques quadruples (Cantorbéry, Chartres). A Châlons-sur-Marne (c. 1155) [81], les scènes de l'Ancien Testament sont distribuées en demi-médaillons ajustés sur les rectangles, enfermant les scènes correspondantes de l'Évangile. Le groupe reprend le thème d'émaux mosans, et les rapports de style avec l'autel portatif de Stavelot [82] sont tellement étroits que Grodecki s'est demandé s'il n'était pas de la même main. Or nous avons ici le plus ancien exemple actuellement connu de médaillon complexe monté à l'intérieur d'une fenêtre. Les conclusions d'une analyse serrée des données stylistiques et iconographiques d'une œuvre capitale pour l'histoire de la verrière concordent avec les relations que nous avons notées pour les premiers vitraux à dais. Avec l'éclat de ses couleurs serties dans le métal, la qualité de sa matière alliant le faste de la pierre précieuse à la limpidité du verre, le vitrail lui-même ne fait-il pas d'ailleurs penser à des émaux géants ?

Les mêmes filiations ont été invoquées pour un vaste tableau cosmographique, la rose de la cathédrale de Lausanne (1231-1235) [83]. Deux quatrefeuilles emboîtés y font tourner autour de l'image de l'Année les quatre Saisons, les quatre Éléments, les quatre Fleuves du Paradis, avec les



A.



B.

FIG. 25 - DEMI-MÉDAILLONS : A. ÉVANGÉLIAIRE D'UTA, ÉCOLE DE RATISBONNE, 1002-1025. MUNICH, CLM. 13601. - B. VITRAIL DE CHARTRES, AVANT 1170.

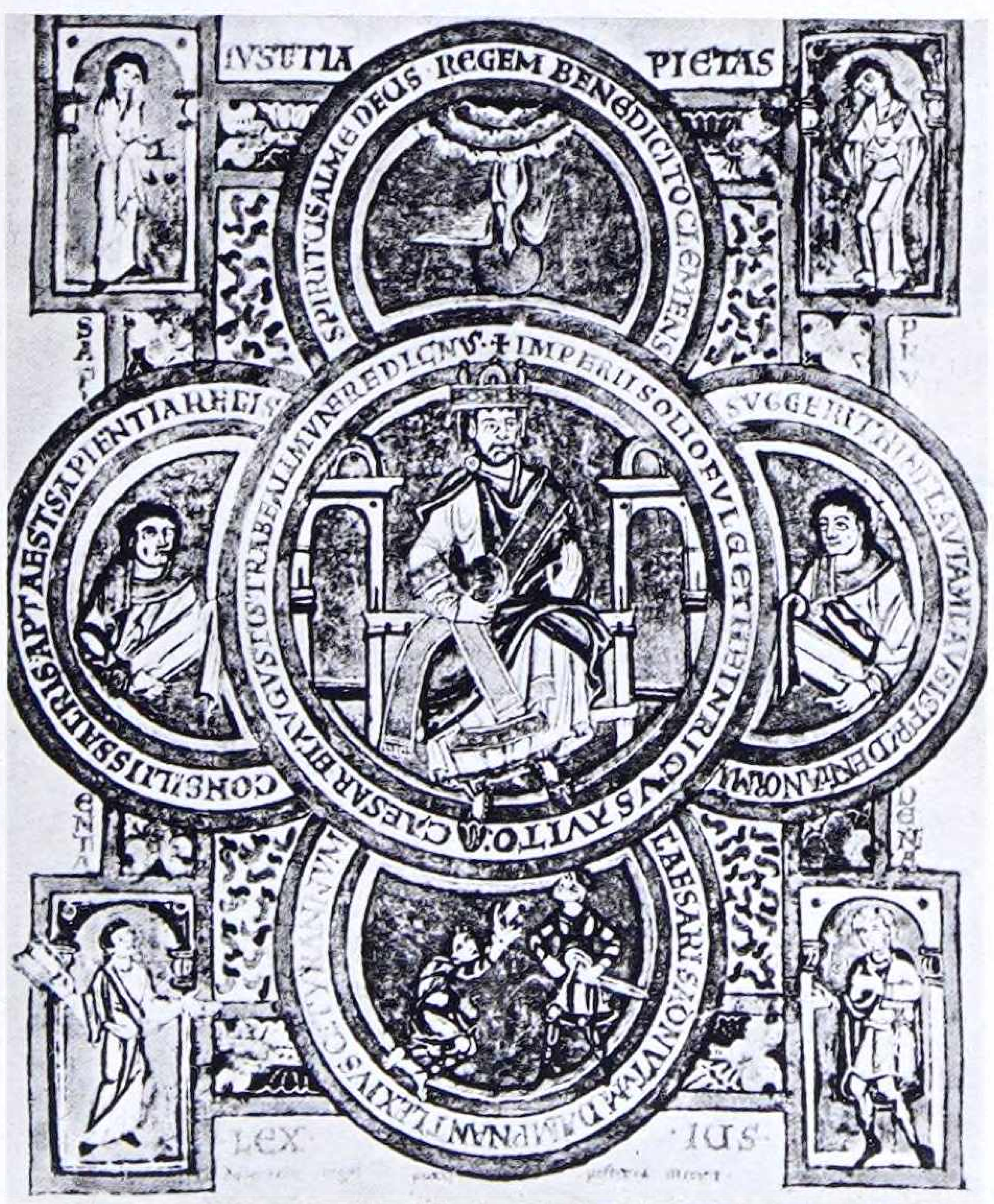
FIG. 24 - LOSANGE CANTONNÉ DE QUATRE CERCLES : A. DIPTYQUE CONSULAIRE. - B. ÉVANGÉLIAIRE DIT DE SAINT GAUZELIN, DEUXIÈME QUART DU IX^e^ SIÈCLE. NANCY, CATHÉDRALE. - C. CHARTRES, VITRAIL DE SAINT EUSTACHE, XIII^e^ SIÈCLE.

divisions (mois), les puissances sidérales (signes du Zodiaque), les êtres fantastiques qui s'y rapportent. Associé à ces allégories et à leur ordre numérique, le réseau de médaillons, qui se présente comme une synthèse de types fondamentaux, s'identifie avec le diagramme du monde.

Les divisions, les concordances des sujets sont souvent dégagés par le schéma des cadres, mais le système se développe comme une forme pure commandée par la nécessité de l'articulation et de l'effet décoratif. Les armatures se compliquent en multipliant d'abord les enchevêtrements et les emboîtements, en en éliminant ensuite les cloisons intérieures. Elles constituent des écussons polygonés ou festonnés, des rosaces ou des fleurons complets, indivisibles. L'évolution du quatrefeuilles illustre ce changement : les demi-médaillons, groupés primitivement autour du rectangle finissent par s'y incorporer. L'ensemble n'est plus la réunion de cinq parties. Il se découpe en une seule pièce. Là se ressent l'intervention de l'Islam qui travaillait sur le même fonds géométrique de la Méditerranée dans un esprit aigu d'abstraction, en resserrant et en recomposant le tissu des figures qu'il avait déversées à différentes reprises sur l'Occident. Les quadrilobes [84], les polylobes [85] nouveaux qui apparaissent dans les vitraux au cours du XIII^{e} siècle sont introduits avec une vague de ces apports. Greffée sur un réseau antiquisant, la géométrie orientale contribue à un raffermissement de structures homogènes. Aux assemblages des types élémentaires, succèdent des découpures complexes mais unifiées.

Multipliés à l'intérieur d'une fenêtre, les médaillons permettent d'y faire entrer un très grand nombre de représentations. Mais une nouvelle difficulté surgit : les personnages ont peine à circuler à l'intérieur des cercles, des ovales, des polygones, des polylobes, des courbes entrecoupées. L'installation d'une imagerie de plus en plus prolixe était conditionnée par un rétablissement de l'équilibre naturel.

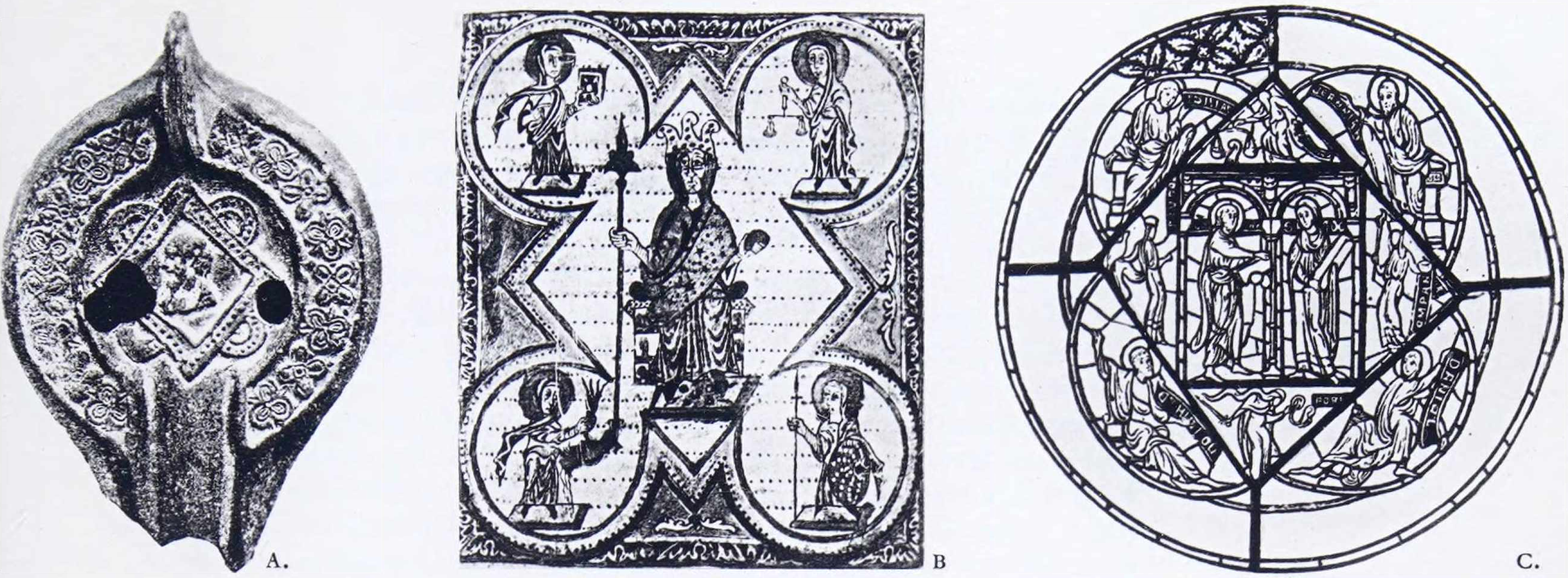
FIG. 26 - QUATRE - FEUILLES SUR CERCLE : A. ÉVANGÉLIAIRE D'HENRI II, ÉCOLE DE RATISBONNE, 1014-1024. VATICAN, OTTOB. LAT. 74. - B. VITRAIL DE SAINT - PATROCLE DE SOEST, C. 1220.



A.



B.



A. B C.

FIG. 27 - QUATREFEUILLES SUR LOSANGE : A. LAMPE CHRÉTIENNE, IV^{e} - V^{e} SIÈCLE. MUSÉE DE RAVENNE. - B. ÉVANGILES FRANCO-INSULAIRES, X^{e} SIÈCLE. CAMBRAI, 327. - C. ROSE DE CANTORBÉRY, C. 1178.

Sans doute, toutes les compositions devaient-elles s'adapter, dans une certaine mesure, à leur cadre, mais sans se déformer, sans en subir la loi absolue. Les anges arcboutés, constituant eux-mêmes des demi-médaillons des deux côtés de la mandorle du Christ de l'*Ascension*, encore romane, de Poitiers, sont un dernier exemple isolé de ces conformités, inspiré d'ailleurs par un tympan. Le développement nouveau est dominé par des principes opposés. Les figures s'inscrivent plus ou moins harmonieusement dans le réseau géométrique tout en gardant leur liberté. S'il n'y a pas assez de place, elles le débordent ou elles sont coupées. C'est sur un soubassement horizontal, aménagé comme des tréteaux, que se déroulent souvent les représentations. L'Antiquité classique avait eu recours au même moyen, en déployant, à l'intérieur des médaillons, le sol en perspective nettement délimité. Dans certaines mosaïques, ce sont de véritables îles suspendues [86]. Dans les manuscrits carolingiens, ces îlots deviennent des plates-formes ou simplement des barres droites. L'*Evangéliaire* d'Henri II installe le siège de saint Marc sur une estrade soutenue par une petite arche [87]. Dans les vitraux, le socle est donné par des corniches, des traverses, des bandes à inscriptions. Il y a aussi des ouvrages d'art, solides, appareillés, qui, fréquemment utilisés, finissent par s'intégrer au décor de la scène. Il en résulte souvent des effets surprenants (fig. 28). A Chartres [88], c'est sur ce pont que l'on voit les lits de la *Nativité du Christ* et de la *Dormition de la Vierge*, les tables de la *Cène* et des *Noces de Cana*. C'est sur un pont que ressuscite Lazare. A Cantorbéry [89], la *Crucifixion*, la *Mise au Tombeau*, la *Résurrection* et l'*Ascension* du Christ se déroulent sur un pont. Habitués à s'en servir comme d'un support des représentations, les imagiers oublient sa vraie

destination. Il se produit alors le plus paradoxal des renversements. A Sens [90], le fleuve que franchit saint Eustache coule non pas sous le pont mais dessus, tandis qu'à Chartres [91], c'est le *Déluge* qui s'y déverse avec les corps engloutis. Le torrent qui dévasta le monde passe sur un aqueduc sans déborder.

Ce pont n'est pas toujours une construction. Le soubassement horizontal de la composition peut être construit avec un meuble, un amas de corps : apôtres prosternés dans la *Transfiguration*, blessés et morts dans une bataille, ou même avec un simple nivellement du sol. En haut, les scènes sont souvent limitées par un « plafond », arcades, entablements, nuages, bandeaux, sur les côtés — par des tourelles, des portes, des arbres, des figures debout. Un arrangement de panneaux rectilignes est établi par une disposition particulière des éléments. Le procédé rompt complètement avec la tradition monumentale du XIIe siècle. Dans l'art roman, l'image, l'architecture et l'ornement sont étroitement unis. Dans le vitrail gothique, l'image est isolée par des cloisons successives, le médaillon ornemental la soustrayant à l'ordre de l'architecture, l'échafaudage de plates-formes la soustrayant à la géométrie de l'ornement. Ce sont ces cadres intérieurs, souvent dissimulés, qui lui assurent un développement indépendant.

Bien que rattachés à un même fonds et répandus par les mêmes sources, les deux systèmes, utilisés dans les vitraux, arcades et médaillons, sont commandés par des raisons contraires : l'un maintient l'unité de la composition, l'autre la fragmente. L'un est pauvre iconographiquement, l'autre surchargé [92]. Ils correspondent aussi à deux humanités qui ne se rencontrent pas. Les personnages sous dais occupent généralement les fenêtres hautes. Les figurines des médaillons se répandent dans les collatéraux et les chapelles [93]. A l'intérieur de l'édifice, les mondes des géants et des nains possèdent chacun leur propre zone. La jonction se fait néanmoins après le XIIIe siècle.


A

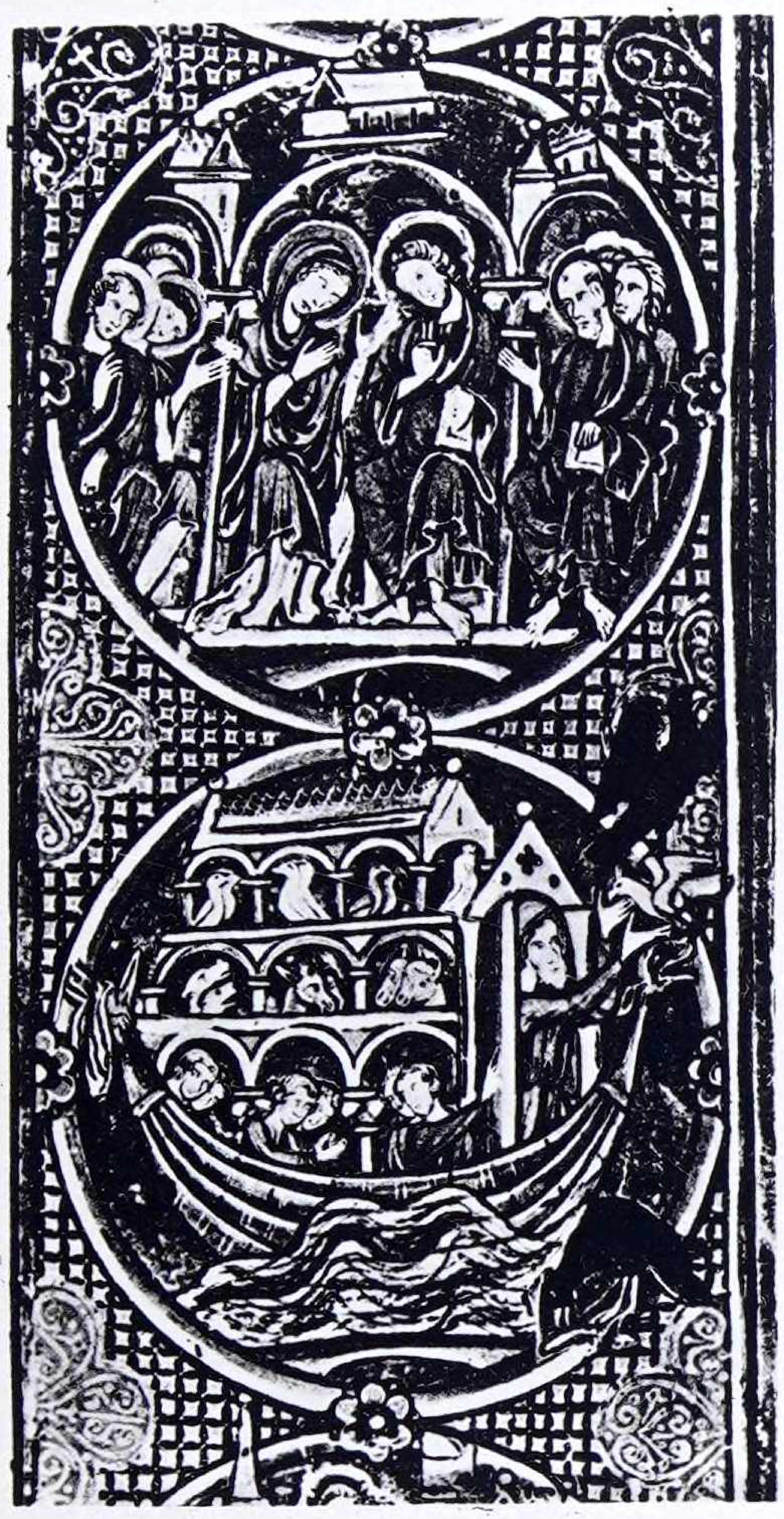

B.

Les frontières entre les milieux s'effacent à mesure que les figures sous dais se rapetissent et que les médaillons deviennent moins enchevêtrés et se réduisent à des compartiments isolés. Dans la cathédrale de Rouen, les personnages des fenêtres hautes descendent dans la chapelle de la Vierge (1340-1350). Tout en restant rangés dans de belles cages de verre, les archevêques de la ville y apparaissent plus accessibles et moins grands. A Évreux, Beauvais, Rouen, ce sont les foules des médaillons qui se répandent sous les dais. Les deux séries finissent par se confondre. Mais le vitrail s'achemine déjà vers des effets nouveaux. Les couleurs s'éteignent progressivement. La grisaille pénètre dans les fenêtres. Elle baigne les cadres architecturaux et ornementaux, devient le fond des tableaux [94]. Une atmosphère d'aération et de clarté succède aux saturations chromatiques. Des profondeurs se découvrent et un relief s'esquisse en même temps, sans altérer le caractère féerique des représentations. C'est dans ce jour irisé que s'échafaudent en verre jaune et en verre blanc des édifices de plus en plus complexes, de plus en plus légers et c'est sur ces architectures fantastiques que l'on procède à des essais systématiques de perspective. A Évreux (vitrail de Pierre de Mortain, c. 1400), les dais sont présentés non seulement de face mais aussi par l'angle, ce qui implique une certaine connaissance des lois d'optique. A Bourges (début du XVe siècle), à Riom (c. 1450), à Ambronay (deuxième moitié du XVe siècle), à Metz (fin du XVe siècle), ces cités fabuleuses ont une réalité plus forte que les figures légendaires qu'elles abritent. Les fenêtres ne sont plus cloison du feu et des ténèbres. Elles s'ouvrent sur des niches, sur des galeries, sur des espaces construits et même sur des paysages vivants. Dès le XIVe siècle, le vitrail commence à rejoindre les voies de la peinture.



C.

FIG. 28 - SCÈNES SUR LE PONT : A. NATIVITÉ (CHARTRES). - B. DÉLUGE (CHARTRES). - C. CRUCIFIXION (CANTORBÉRY).



5

Épanouie avec éclat, la verrière a exercé une forte action sur divers plans. La sculpture elle-même en a subi l'influence. Avec leurs personnages, installés à l'intérieur des polylobes et des arceaux d'un fenestrage gothique, les tympans de Sens, de Saint-Urbain de Troyes et de Lincoln sont des vitraux sculptés. Mais c'est surtout la miniature qui en ressent d'abord le contre-coup. Dans le *Psautier* dit de Blanche de Castille (deuxième quart du XIIIe siècle) [95], les cadres circulaires se groupent par deux. Dans les grandes *Bibles* moralisées (1226-1234, c. 1250) [96], il y en a huit par page en deux colonnes, comme dans des baies (fig. 22). Les images retrouvent les proportions et même la qualité des émaux, mais enrichies en contenu typologique, en nombre, en teneur épique. Comptant plus d'un millier de médaillons, l'ensemble se déroule plus vaste que dans les nefs. Par sa patiente continuité, l'ouvrage est digne des constructeurs de cathédrales. Toutes les combinaisons des cadres intérieurs sont fidèlement suivies. Le pont est fréquent et il surgit aussi dans les représentations les plus inattendues : des champs de blé, des fleuves, des mers, des édifices, des villes entières y apparaissent comme par enchantement (fig. 29). Des scènes qui ont eu lieu à l'intérieur d'une maison, d'un temple, d'une église se déroulent souvent sur des viaducs. Même les panneaux droits conservent parfois ces soubassements. Une *Vie de saint Denys*, exécutée vers 1250 [97], élève des ponts sur un terrain horizontal où ils sont superflus pour l'équilibre des figures qu'on aurait pu poser directement sur le sol plat et insolites pour les sujets. Le motif devient un attribut de la composition dont on a oublié le sens.

Les médaillons complexes sont également repris par les miniaturistes qui reproduisent leurs formes successives. Au quatrefeuilles constitué par l'assemblage, sur un carré, de quatre cercles incomplets enfermant chacun un groupe (*Psautier* de Jeanne de Navarre, c. 1250) [98] du type de Sens (vitrail du Bon Samaritain) [99] se substitue le quatrefeuilles unifié ne contenant qu'une seule figuration du type de la Sainte-Chapelle — Saint-Urbain de Troyes, qui survivra jusqu'au début du XVe siècle [100]. Dans les *Evangiles* de la Sainte-Chapelle, les écussons quadrilobés montent le long de la colonne du texte, comme dans une lancette de la chapelle elle-même. Avec leur trait, dont l'épaisseur et la dureté évoquent le plomb, certaines de ces peintures du XIIIe siècle, où la lumière est projetée par le parchemin et l'or, font penser à des vitraux de poche. Les cadres architecturaux du livre qui continuent leur propre tradition reprennent aussi certaines dispositions des fenêtres : les édifices, les villes sur arc, se modernisent et se profilent souvent de la même façon. Mais cet accord est limité

FIG. 29 MÉDAILLONS A PONT : BIBLE MORALISÉE, DEUXIÈME QUART DU XIIIe SIÈCLE. OXFORD, BODLEY 270 B.

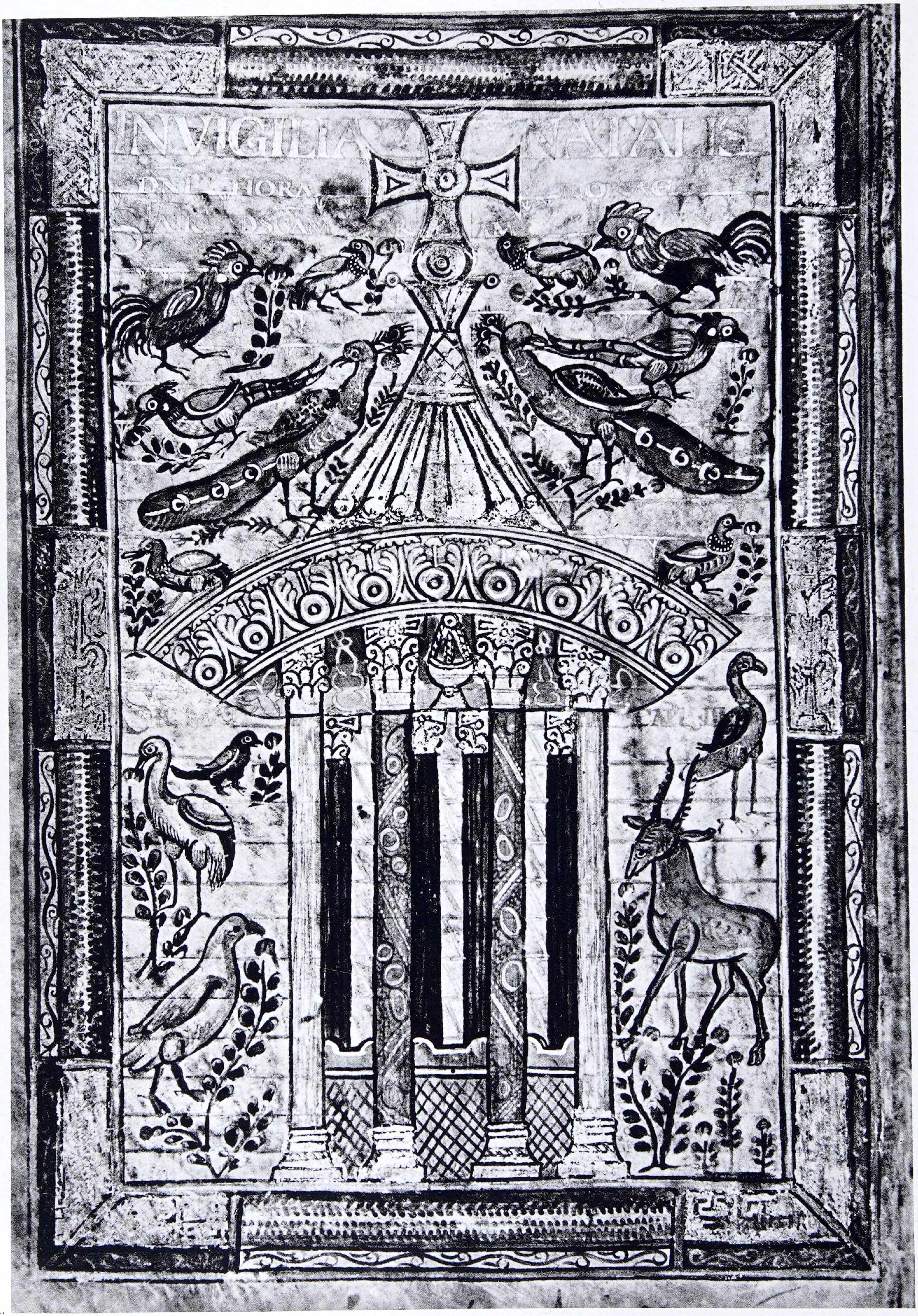
à une période précise. Les dais se simplifient et tendent à disparaître des manuscrits, juste au moment où, dans les baies, ils prennent leur plus grande extension. L'emprise du vitrail dure moins d'un siècle.

A partir de 1300, c'est à la miniature que revient, pendant un certain temps, le primat. Avec son raffinement technique, ses délicates déformations, sa grâce précieuse et affectée, le maniérisme gothique est né dans des compositions de dimensions réduites. Tout ce qu'il y restait de grand et d'abrupt, installé sur le parchemin comme sur un mur, s'est rapidement évanoui. Les systèmes se désagrègent d'abord dans une fébrile agitation, mais l'atmosphère se décharge ensuite. Les angulations aiguës des figurines s'enveloppent de contours sensibles. Au relief suggéré par des couleurs et des traits plats succèdent des volumes modelés avec des ombres transparentes, dans un espace de plus en plus complet. Le médaillon devient un oculus, le panneau rectangulaire une fenêtre où la vision d'un univers de conte s'achemine vers un « songe de la vie » [101]. L'illustration du manuscrit se concentre sur elle-même et se sépare de plus en plus de son décor.

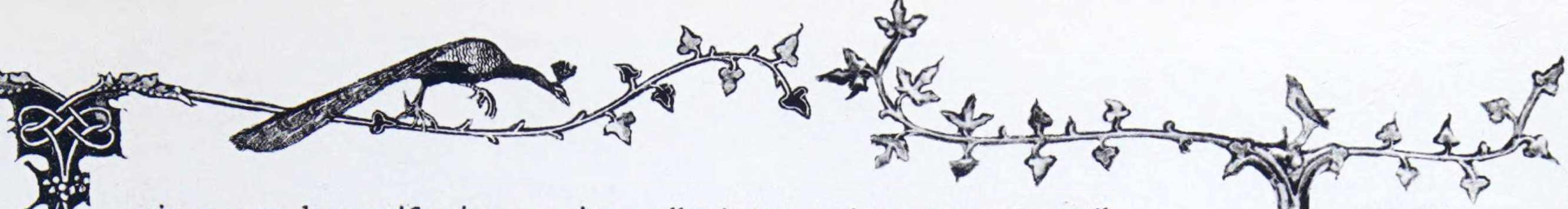
Cette division, qui se précise dès la fin du XIII^e siècle, finit par se traduire par deux métiers et par deux termes distincts : le peintre, l'*historieur* ou *historien*, exécutant les miniatures, l'*enlumineur*, faisant les lettres, les bordures, les vignettes [102]. L'illustration et l'ornementation ne sont plus traitées sur le même plan. L'une cherche à s'évader vers ses régions chimériques tandis que l'autre crée son univers sur la surface. Tout en étant maintenu sur la feuille plate, le décor s'anime de son côté. C'est là que l'on voit se développer avec le plus d'ampleur les deux motifs nouveaux que nous avons notés dans la sculpture : la plante grimpante et la figure perchée.



Freinée par une stylisation des demi-feuilles et des rinceaux romans sous l'impulsion de thèmes islamiques [103], la floraison de la végétation vivante des manuscrits est en retard sur l'ornement d'architecture et elle restera longtemps associée à l'arabesque. Dans le *Psautier* de saint Louis, des feuilles déchiquetées font leur apparition sur des spirales encore rigides. Dans les peintures groupées autour du Maître Honoré (*Honoratus illuminator*) [104], des branches fraîches, de chêne et de lierre, se greffent tout entières sur des rameaux à demi-abstraits qui s'assouplissent et se délient. L'apparition de nouvelles feuilles change la structure et la disposition de la ramure. Plus grandes, pour la plupart palmipartites, aux déchirures profondes mais continuant à s'aplatir sur la page comme dans un herbier, elles nécessitent un déploiement plus large. Les spirales se desserrent. Les tiges se déplient. Elles se redressent et montent le long de la bordure comme sur un mur ou retombent mollement en oscillant. Généralement, la plante grimpante est soutenue par un « treillis », un cadre rectiligne aménagé autour du texte et de l'illustration. Elle se compose d'une branche



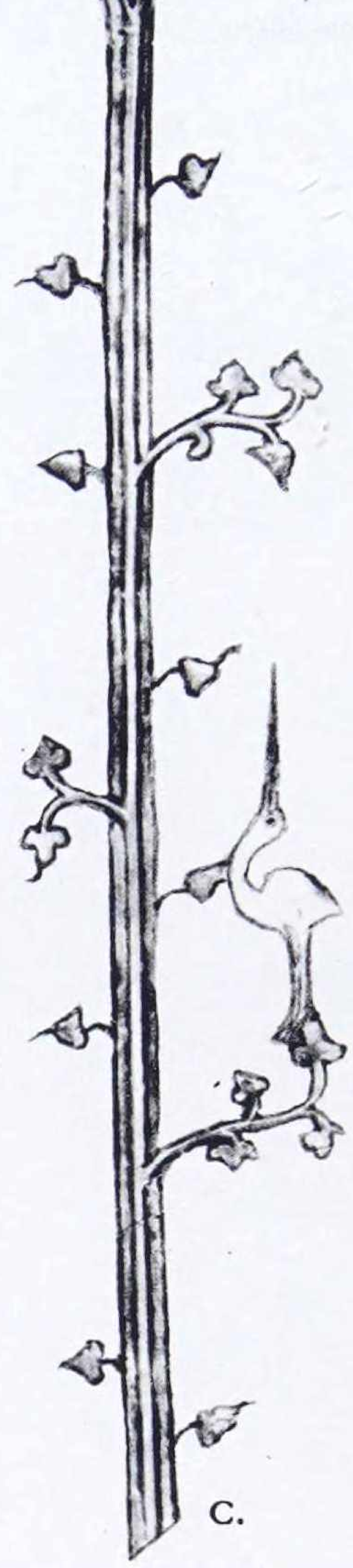
A.





unique avec des ramifications aux intervalles inégaux, s'ouvrant en éventail sur la marge. Tout est irrégularité et vie dans ces compositions. Les rameaux serpentent, les feuillages tremblent. Mais la netteté de leur dessin, leur grâce suraiguë et les couleurs souvent étranges — dans les *Chroniques de France*, copiées vers 1375-1379 pour Charles V [105], les feuilles de lierre sont entièrement en or, les tiges bleues — font de cette végétation une orfèvrerie et une merveille de la nature. Le système persiste au xve siècle mais il y cède la place à d'autres plantes fantastiques aux grandes feuilles frisées du décor flamboyant, aux fleurs et aux fruits de couleur éclatante, contrastant avec la flore arachnéenne, ponctuée de taches vives autour de tiges à peine visibles, sur laquelle elles sont souvent jetées.

Le thème hellénistique de la figure perchée [106] revit avec ces ornements, tout en renouant avec ses formes préromanes. Les manuscrits carolingiens l'ont fréquemment utilisé et intégré dans leur décoration. Des paons, des coqs, des canards et des faisans qui, dans l'*Evangéliaire* de Charlemagne (781-783) [107], se pressent vers la Fontaine de Vie, s'agitent dans une végétation éparse et certains d'entre eux se posent sur ses branches (fig. 30). Des oiseaux, faisant office d'acrotères des tables de canons et d'autres cadres architecturaux, se perchent souvent aussi sur des feuillages et des rinceaux qui sont déjà de véritables plantes grimpantes [108]. Sur les baguettes délimitant la marge supérieure surgissent des êtres animés de toute espèce. Dans l'*Evangéliaire* de Lothaire (849-851) [109], un centaure tacheté décoche une flèche sur un livre, tandis que dans la première *Bible* de Charles le Chauve (c. 846) [110], c'est tout un univers microscopique, une femme et sa basse-cour, un berger et son troupeau qui défilent au sommet de la page. Les diversions pittoresques indépendantes du contenu du livre que l'on voit fuser avec une inlassable verve dans les manuscrits gothiques se trouvent déjà réalisées dans ces caprices (fig. 31 et 32).



C.

L'enluminure du xiiie et du xive siècles reprend les mêmes images des paons, des coqs perchés, les scènes de chasse, les courses effrénées le long des tiges. Un chien s'élance à la poursuite d'un lièvre. Des personnages s'affairent autour des bêtes. Avec leurs traits précis, nerveux, sans la moindre trace du schématisme roman, certaines de ces figures sont proches des créatures du ixe siècle et, sur la page du livre, elles sont distribuées aux mêmes endroits : les chasses à courre et au faucon d'une *Bible* du xive siècle [111] se déploient comme les petites scènes champêtres de la *Bible* de Charles le Chauve sur la baguette supérieure d'encadrement. Mais les drôleries gothiques sont plus alertes et plus exubérantes que les drôleries carolingiennes et leur répertoire est infiniment plus riche. Lapins, renards, singes, acrobates se précipitent dans la végétation des marges, s'ébattent comme des oiseaux, foisonnent sur toutes les branches et exé-



D.



B.

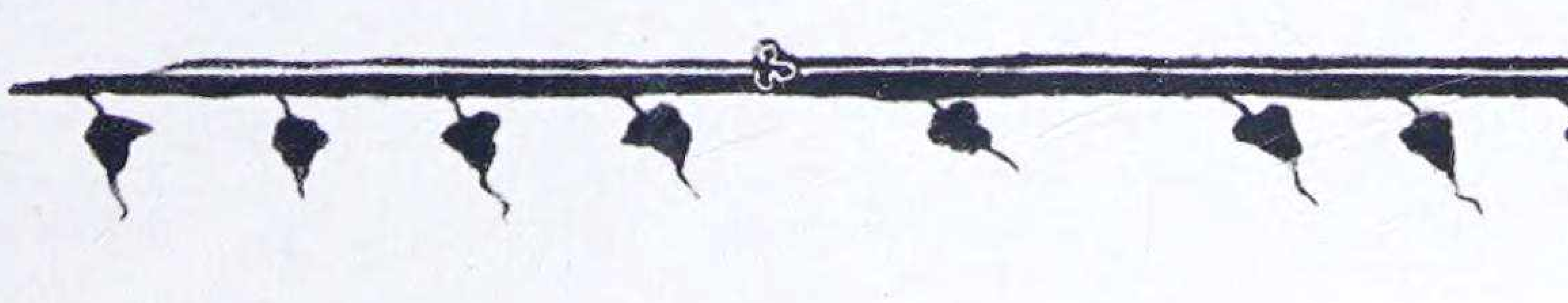
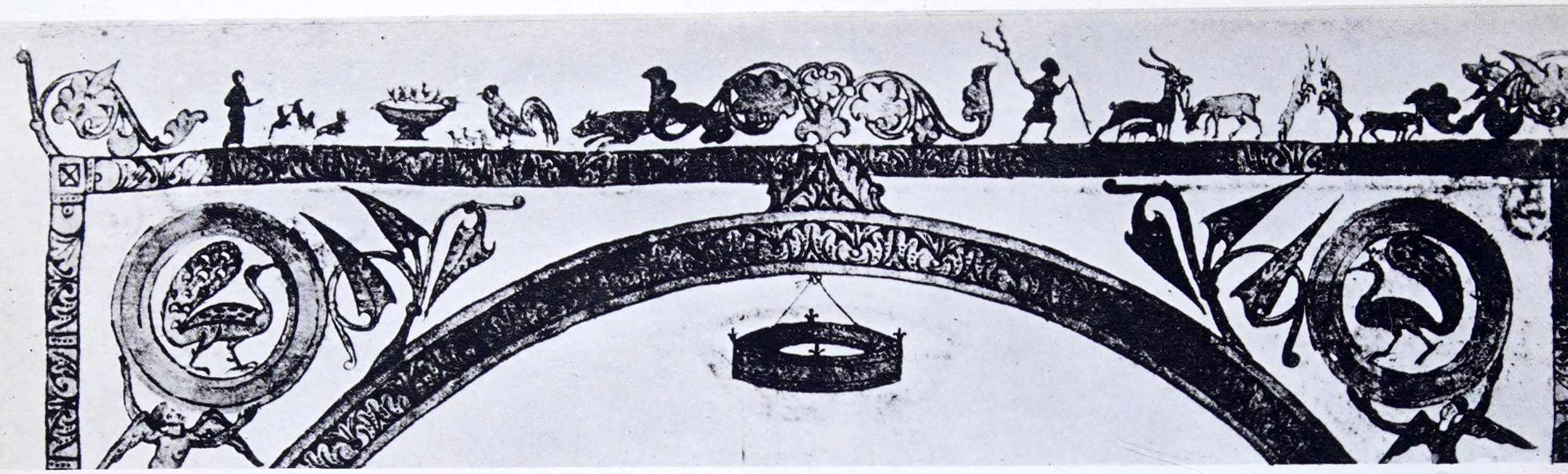
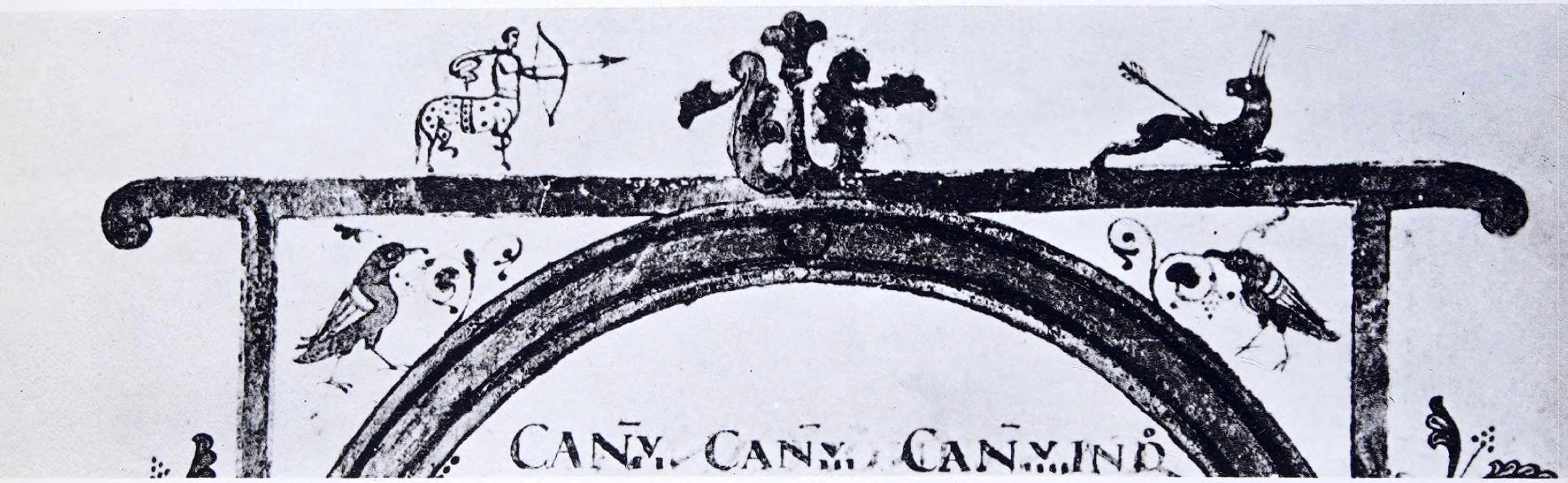


FIG. 30 - OISEAUX PERCHÉS CAROLINGIENS ET GOTHIQUES : A. ÉVANGÉLIAIRE DE CHARLEMAGNE, 781-783. PARIS, B. N., NOUV. ACQ. LAT. 1203. - B. BRÉVIAIRE DE BELLEVILLE, 1323. PARIS, B. N., LAT. 10483. - C. HEURES A L'USAGE DE PARIS, C. 1330. PARIS, MUSÉE JACQUEMART-ANDRÉ, I. - D. PONTIFICAL DE BESANÇON, XIVe SIÈCLE. PARIS, B. N., LAT. 17336.



A.



B.

FIG. 31 - DROLERIES CAROLINGIENNES : A. PREMIÈRE BIBLE DE CHARLES LE CHAUVE, C. 846. PARIS, B. N., LAT. I. - B. ÉVANGÉLIAIRE DE LOTHAIRE, 849-851. PARIS, B. N., LAT. 266.

cutent mille tours. L'activité déborde. Des danses, des tournois d'animaux se succèdent sur les supports flexibles et légers, lancés au-dessus du vide. Des orchestres jouent. Les ânes, les boucs agitent des instruments de musique. Comme dans un cirque, c'est un rateau qui sert parfois d'archet. Exécutées sur les « agrès » feuillus, ces farces paraissent tenir de la magie et du miracle. Mais le dessin reste juste et saturé de vie. Par l'acuité du sentiment de la nature, le goût de l'anecdote et de la singularité, l'hellénisme gothique dépasse tout ce qui a été créé dans cet esprit auparavant. Les rinceaux et les guirlandes peuplés d'amours et de bestioles perchés, où l'on croit entendre retentir les cris d'oiseaux, qui dans les mosaïques gréco-romaines (fig. 33) encadrent fréquemment les scènes mythologiques, sont renouvelés et enrichis au moyen âge.

FIG. 32 - DROLERIES GOTHIQUES : BIBLE LATINE, XIV^{e} SIÈCLE. BRUXELLES, B. R., 9157.



Ainsi les formes sont affranchies des conventions de l'architecture et de l'ornement. Elles quittent les masses construites et la géométrie de leur décor en renouant avec un ordre antérieur élaboré à un moment où l'art occidental n'a pas encore connu ces servitudes. A l'intérieur d'un édifice de plus en plus léger et translucide, la plastique monumentale se recompose sur un canon qui lui est propre. La figure humaine échappe à la loi du cadre, en s'enfermant dans les réduits des niches et des dais élevés à sa gloire et pour elle. A l'intérieur des médaillons, elle est protégée par un dispositif de ponts et de panneaux dissimulés. Le système prend tout son développement dans les vitraux. La peinture des manuscrits se renouvelle selon les mêmes principes et dans les mêmes conditions. La page perd sa valeur murale et un réseau d'espaces nettement délimités y offre des foyers de plus en plus profonds pour la distribution indépendante des personnages et des scènes. La renaissance de la figure perchée et de la plante grimpante consacre, de son côté, la fin de l'abstraction. Tout évolue vers l'illusion et le tracé exact de la nature. On aurait pu penser que dans ces circonstances, les artifices et les conformités qui dominaient dans l'art roman étaient irrévocablement finis, éliminés par l'éclosion de forces contraires. Pourtant, il n'en est pas ainsi. Les éléments survivent au ralenti, cachés ou refoulés, pour se refaire, à la première occasion, avec leurs conventions et leurs sujets, sur un terrain nouveau.

Le moyen âge est fait de continuités et de retours. Il garde toujours une double face. La découverte de la réalité prend place dans une architecture irréelle où se recrée un songe urbain ancien. Les images se libèrent de l'ornement à l'intérieur d'un labyrinthe de figures régulières, raffermies par la géométrie antique et orientale. C'est au milieu d'échafaudages vertigineux, de perspectives démesurées et de fictions que se rétablissent l'équilibre, la mesure de la vie. Accompagné de fantaisies et de caprices, le réveil même du « classicisme » préroman prépare la voie à la résurrection des mondes factices qui leur ont succédé. Les cycles recommencent sur divers plans mais ils se suivent dans le même ordre.

FIG. 33 - PLANTES GRIMPANTES ET FIGURES PERCHÉES ANTIQUES : OUDNA, MOSAÏQUE.





Résistance romane dans l'art gothique

Chapitre 2

Résistance romane dans l'art gothique.

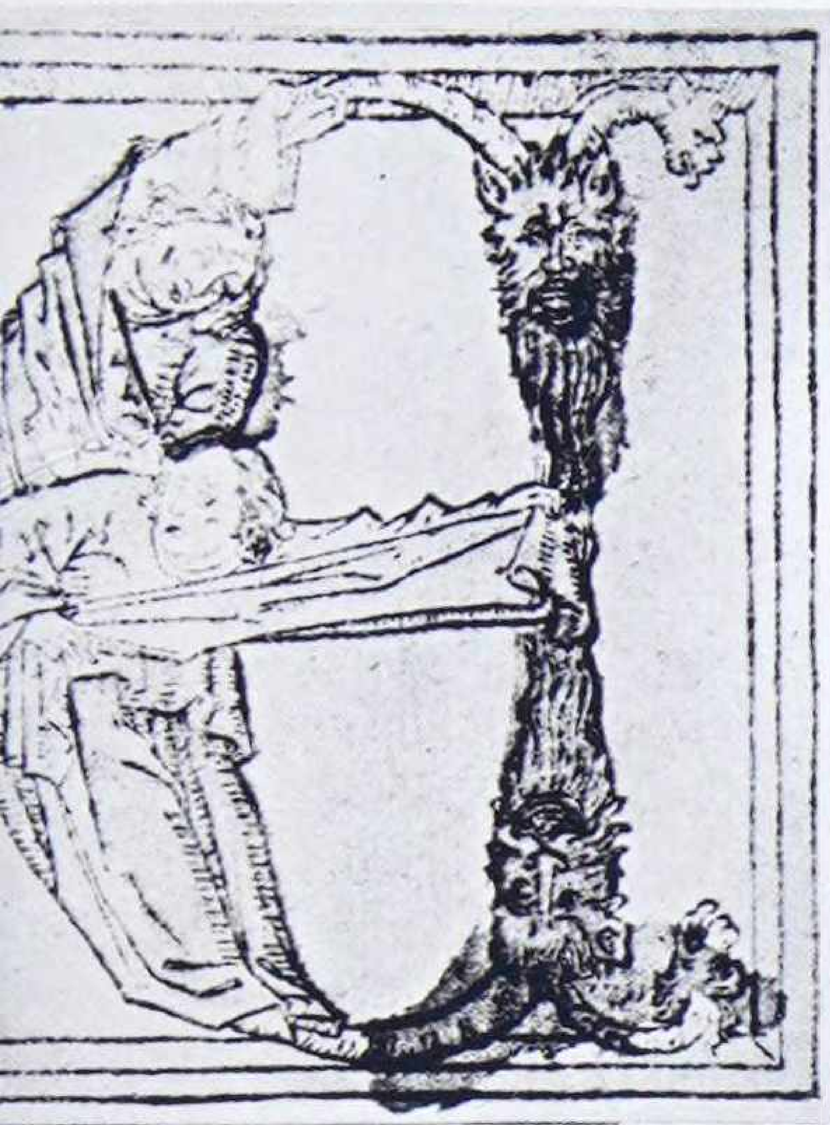
1. Sculpture : survivances. Sculpture romane de la première architecture gothique. Paris et l'Ile-de-France. Groupe Soissons-Laon et floraison champenoise. Deux thèmes romans restitués par l'entremise des fonds carolingiens : *imago clypeata* et Christ triomphant. Relégation de thèmes romans à l'arrière-plan.

2. Sculpture : transposition. Formation de la console zoomorphique sous la statue. Les clefs de voûtes d'ogives : roses anthropomorphes et cercles d'animaux. La genèse de la gargouille. La gargouille antique et le bestiaire monumental du moyen âge.

3. Manuscrits. Archaïsmes parisiens. Dragons d'encadrement des miniatures. Survie de l'initiale zoomorphique. Les monstres filiformes rejoignant la bête celtique. Villard de Honnecourt, son génie double : dessins d'après l'antique et thèmes romans; géométrisme rénové et abstractions romanes.



EN PAGE DE TITRE, L'ART DE GÉOMÉTRIE : ALBUM DE VILLARD DE HONNECOURT, FOL. 19.



En s'engageant dans la voie nouvelle, le moyen âge ne renonce pas méthodiquement, en bloc, à son passé. Des éléments persistent dans les foyers et dans les centres mêmes où s'élabore le monde gothique et non seulement pendant la période de transition qui, par définition, est double. On les retrouve bien au-delà de ses limites, à la fois sous forme de survivance directe et de transposition, dans la sculpture comme dans l'enluminure.

S'il n'y a plus de chapiteaux zoomorphiques sur les portails royaux de Chartres, d'Étampes, du Mans, ils sont nombreux à Saint-Denis (c. 1140), à Bourges (1150-1160), à Saint-Loup-de-Naud (1165-1170). Des croquis de Montfaucon [1] en montrent à Saint-Germain-des-Prés (1163). De vastes ensembles sculpturaux, où se dégagent la statue et un canon de la figure humaine, continuent à reproduire des monstres mêlés à l'ornement géométrique ou végétal. Un décrochage du relief et des volumes plus accusés marquent seuls la date. Mais par ce jeu, ils se conforment à un décor plus librement épanoui. Peut-être la fréquence de certains types antiquisants, comme le sphinx ailé et la sirène-oiseau [2], correspond-elle aussi à une évolution du temps, qui fait revivre les acanthes. Mais d'autres thèmes romans ne sont pas moins nombreux : oiseaux, griffons antithétiques ou entrelacés, des chasses et des combats. A Bourges, certaines de ces compositions sont même sculptées sur des corbeilles à dais. Le réseau géométrique conserve une remarquable perfection. Des êtres animés et des rinceaux s'enroulent comme des ressorts. Les tiges se multiplient et se resserrent. Parfois elles se détachent du fond et constituent de véritables grilles s'enlevant sur une nappe d'ombre. Les figurines, qui s'y agitent en s'empoignant et en s'escaladant, s'appliquent étroitement à l'ornement. Une sculpture romane dans un état baroque, avec son luxe et ses raffinements continue sur un portail qui, d'autre part, en ébranle les lois.

Les mêmes répertoires persistent dans les nefs de la première architecture gothique. A Sens [3], les chapiteaux des arcatures des bas-côtés et du déambulatoire (1150-1160) offrent toute la gamme de ces motifs fondamentaux : oiseaux et quadrupèdes, êtres fantastiques et hommes combinés selon les meilleures règles de la stylistique ornementale. Un personnage à tête énorme saisit ses pieds comme la sirène marine ses queues, en s'adaptant

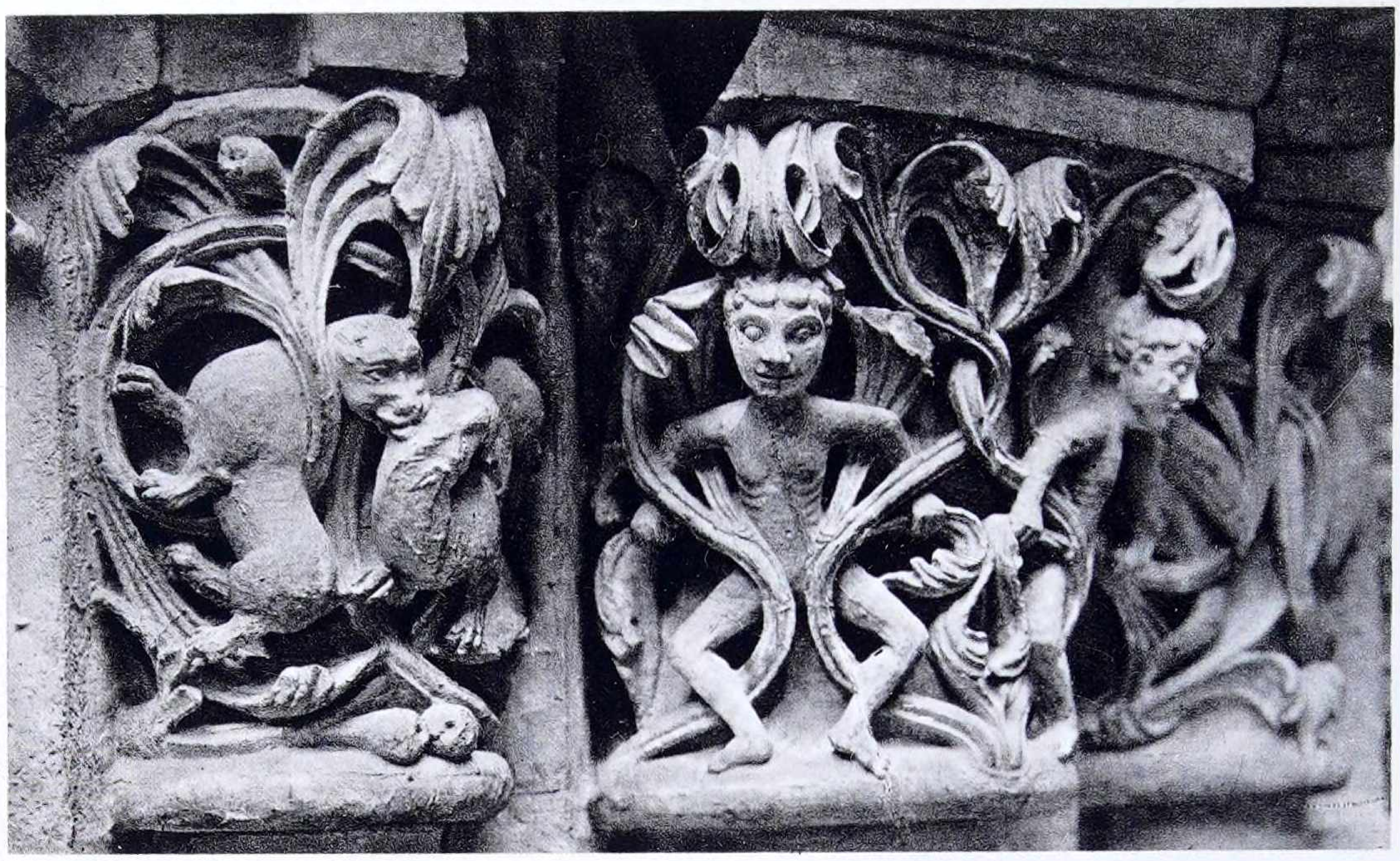


FIG. I - SCULPTURE ROMANE DE LA PREMIÈRE ARCHITECTURE GOTHIQUE : LAON, CHAPITEAU DU TRANSEPT, 1160-1180.

à la même courbe. A Paris, le dernier style roman acquiert, avec les chapiteaux robustes de Saint-Germain-des-Prés (déambulatoire, 1163) et de Saint-Julien-le-Pauvre (1160-1180) une qualité monumentale. Les bêtes, oiseaux, sirènes et sphinx s'immobilisent sur les corbeilles en s'inscrivant vigoureusement dans leurs saillies.

Ce prolongement d'un art, tout naturel à cette époque et même dans cette série de monuments, est plus complet encore dans les régions plus ou moins éloignées des centres novateurs, plus ou moins soumis à des facteurs locaux. Dans les premières églises gothiques du Vexin (Limay, c. 1156, Wy-Joli-Village, deuxième moitié - fin du XIIe siècle) [4], et, plus loin au Nord, à Lucheux (abside, 1160-1170) [5], les chapiteaux sont décorés avec profusion. Des êtres fantastiques, des griffons, des masques, des personnages aux fortes disproportions, apparaissent tantôt dans une végétation touffue, conçue comme un grillage à peine scellé à la corbeille, tantôt se découpant avec sécheresse sur un fond nu. Mais c'est dans la région Nord-Est de l'Ile-de-France que cette stabilité est particulièrement tenace. Une belle école romane, qui a donné un art aussi complet et aussi pur que celui d'Urcel, produit une nouvelle floraison dans la deuxième moitié du XIIe siècle. Châlons-sur-Marne (Notre-Dame-en-Vaux), Nouvion-le-Vineux, toute la famille des petites églises du Soissonnais en montrent la diversité et la richesse. A Ambleny, Glennes, Hautevesnes, Lhuys, Marigny-en-Orxois, Torcy, Treloup, Vailly, Veuilly-la-Poterie [6], s'échelonnant de 1160 jusqu'au début du XIIIe siècle, les ogives retombent sur des corbeilles





garnies de monstres. Les êtres composites, les quadrupèdes à double corps ou à tête double, les bêtes-rinceaux, les bêtes-crochets s'y multiplient dans un relief solide et plein, à un moment où, par ailleurs, leur univers est sur le déclin. Les personnages, taillés dans le bloc même du chapiteau, conservent leurs déformations expressives. On est loin d'un dessèchement, d'un épuisement. A Marizy-Saint-Mard (c. 1180), à Saponay (fin du XIIe siècle) [7], le traitement revêt une rudesse populaire qui ressuscite certains aspects de la première sculpture monumentale du moyen âge. On pourrait penser que tout ce groupe retardataire s'explique par des conservatismes provinciaux, si les mêmes traits ne figuraient aussi dans deux grandes cathédrales gothiques, Noyon et Laon.

A Noyon (1160-1175) [8], les motifs zoomorphiques sont combinés sur un fond nu (sphinx), sur des crochets (dragons), sur des acanthes (centaures en lutte, oiseaux antithétiques) et sur des rinceaux (hybrides et quadrupèdes). Sur un chapiteau du chœur, des personnages saisissent les branches qui les enlacent. Avec leurs longues feuilles aux extrémités repliées, les tiges de section ronde se déroulant en courbes serrées, ces ornements procèdent des types d'Urcel et de Châlons-sur-Marne. Le même décor reparaît sur les tribunes du chœur et du transept de Laon (1160-1180). Le relief est souvent décroché mais sans se détendre (fig. 1). Le caractère roman de cette sculpture est tellement accusé qu'il a été question d'artistes venus du Languedoc [9]. C'est sur ce fonds que se développe une importante série de Reims.

FIG. 2 - SUJETS ROMANS DANS LE DÉCOR GOTHIQUE : REIMS, CHAPITEAU DE LA CATHÉDRALE, 1230-1240.

FIG. 3 - SUJETS ROMANS DANS LE DÉCOR GOTHIQUE : LAVANNES, CHAPITEAU, XIIIe SIÈCLE.

R. de Lasteyrie signale un chapiteau du musée lapidaire de la ville, provenant d'un monument non identifié, se rattachant au même courant mais dans un style plus avancé [10]. Deux personnages symétriques, un homme et une femme nus (Adam et Eve ?) s'y détachent sur deux rinceaux liés en as de cœur. Malgré certaines disproportions, les têtes, l'anatomie, le modelé délicat dénotent le XIII^e siècle. Dans la cathédrale, plusieurs chapiteaux des grands piliers (1230-1240) reprennent aussi des thèmes archaïsants [11]. On y retrouve les courses et les combats, les quadrupèdes superposés, les monstres affrontés (fig. 2), les dragons au cou traçant des courbes régulières des deux côtés du hôm au feuillage rémois. La tête d'un centaure, avec les cheveux agités par le vent, reproduit un bas-relief antique [12], mais son arrière-train est en spirale. Le relief est assoupli et la recherche de vérité dans le détail donne à cette faune séculaire une nouvelle vie et favorise son assimilation. Sans doute, ces éléments n'occupent-ils pas une très grande place dans une immense cathédrale. Il n'en subsiste pas moins que des fragments d'une épopée animale, articulés sur l'ornement, se raniment à l'intérieur d'un monument qui symbolise ce qu'il y a de plus achevé et de plus pur à l'époque. On n'insistera jamais assez sur l'intérêt de ces anachronismes. Dans les petites églises contemporaines de la région, à Hans, à Margerie-Hancourt, à Lavannes (fig. 3), les survivances sont plus complètes encore. Des personnages-crochets, des masques, des groupes antithétiques, des monstres abondent, fidèles à leurs combinaisons rigoureuses. Souvent la faune romane l'emporte sur la végétation gothique.

Avec ses couches enchevêtrées de formes successives, la Champagne réunit des conditions particulièrement propices à ces retransmissions, mais les systèmes se rétablissent parallèlement ailleurs. Au Mans (déambulatoire, 1217-1270) (fig. 4), une frise de basilics et de sirènes-oiseaux entrelacés entoure un chapiteau dont les feuillages sont largement épanouis. A Saint-Leu-d'Esserent [13], deux êtres fantastiques avec les queues à tête de serpent composent un X sur une corbeille pourvue d'une flore évoluée. Le bestiaire ornemental fourmille sur le triforium de Semur-en-Auxois (milieu du XIII^e siècle) [14]. C'est comme une nostalgie d'un autre âge qui se ressent dans les remous du monde nouveau. Même dans les grands reliefs régis par des principes contraires, on en retrouve parfois le souvenir.

Très affaibli, réduit et relégué dans un coin, l'Enfer du *Jugement Dernier* représenté sur les portails (Paris, Amiens, Reims) conserve la marque des convulsions qui secouaient ses vastes compositions romanes. Si les figures de saints sont toutes de la nouvelle génération, les démons, marqués du signe de la bête, relèvent de la lignée ancienne des monstres. A Paris et à Amiens, sur la voussure continuant la scène du châtiment qui se déroule sur le linteau, ils obéissent encore à la loi du cadre. Les corps se nouent

en une seule masse compacte. Tandis que les élus se dressent paisiblement en face comme des statues, l'Enfer s'agite violemment à l'intérieur du bloc incorporé à l'archivolte.

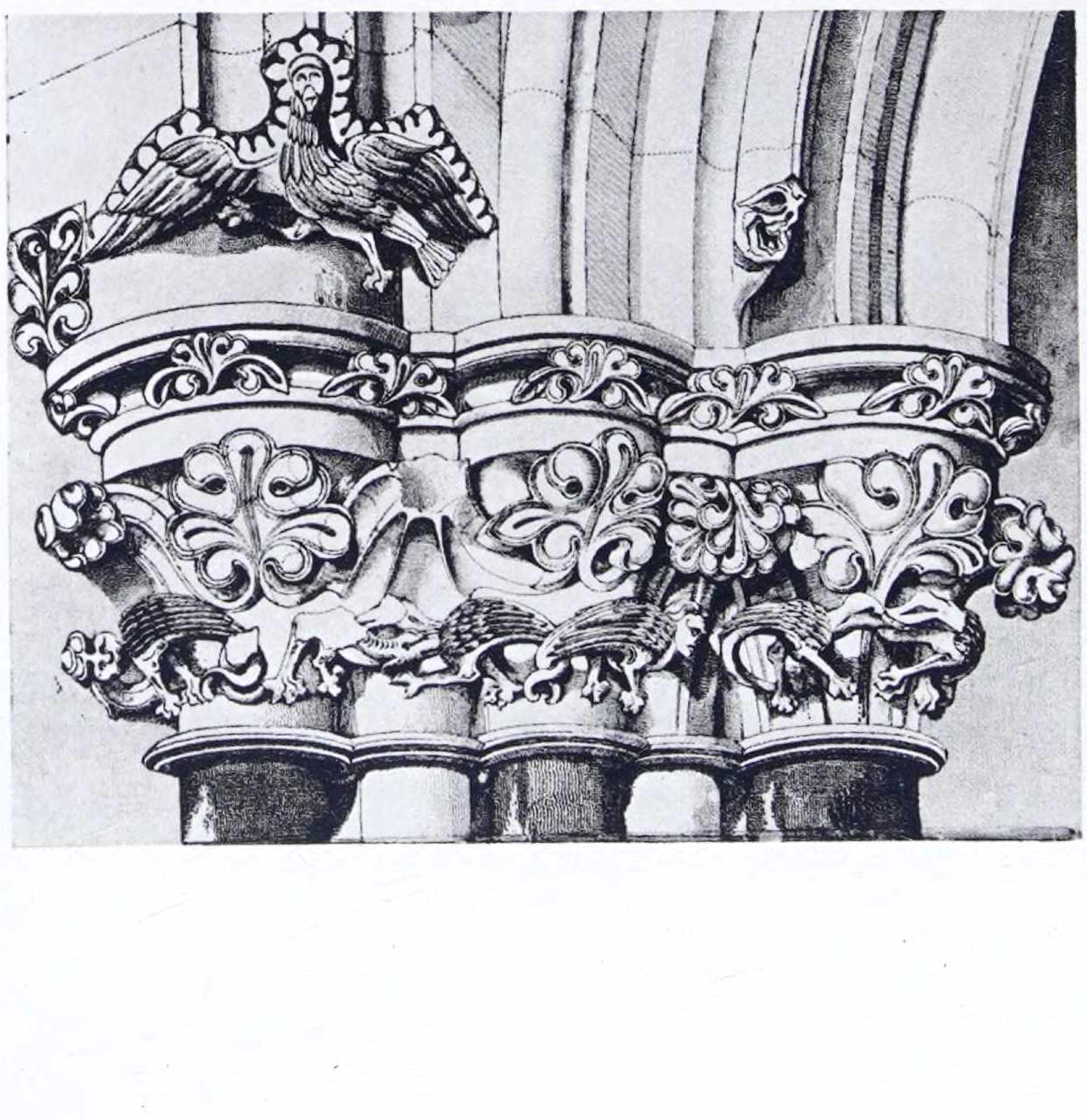
Deux autres représentations se rétablissent dans ces ensembles : les figures ailées horizontales et symétriques, tenant une auréole, les animaux avec l'arrière-train en l'air de chaque côté d'un personnage debout. A Amiens, les anges qui portent le nimbe de la Vierge Dorée s'affrontent comme sur les archivoltes (Saintes, Aulnay, Parthenay), les linteaux (Saint-Michel de Pavie), les tailloirs romans (Moissac). Les figures sont pleines de grâce et elles se posent sur le linteau comme une palpitation mais c'est la même *imago clypeata* qui a passé dans la sculpture du XIe et du XIIe siècle, des sarcophages et des ivoires antiques [15], que l'on voit maintenant renaître par l'entremise directe d'une première source. La reliure de l'*Evangéliaire* de Lorsch (c. 800) [16], du groupe « Ada », tout imprégnée encore de classicismes paléo-chrétiens, la montre également associée à la représentation de Marie. On y retrouve jusqu'à la forme striée comme une coquille (chez les Romains symbole de l'immortalité) [17] du nimbe que les compositions romanes n'ont pas assimilée (fig. 5). Le motif se restitue, plus authentique et plus complet, tout en rejoignant le même répertoire.

La Vierge Dorée n'est pas seule à faire revivre cette iconographie primitive. Le Beau Dieu reprend, de son côté, un thème qui figure également sur la reliure de Lorsch : le Christ, foulant le lionceau et le dragon, conformément au Psaume XC, verset 13 [18]. Le sujet était courant dans la même série carolingienne. Le diptyque de Genoels-Elderen (fin du VIIIe siècle), la plaque d'Oxford (VIIIe-IXe siècle) le montrent également [19] et il a eu une vogue particulière dans les régions de la Meuse et du Bas-Rhin où il persiste dans le décor d'orfèvrerie (châsse de saint Hadelin, XIe-début du XIIe siècle) [20] et même dans le relief en pierre [21] dont la composition se romanise en quelque sorte. Les bêtes grandissent, leur arrière-train se redresse. L'ensemble se compose comme la figuration de Gilgamesh

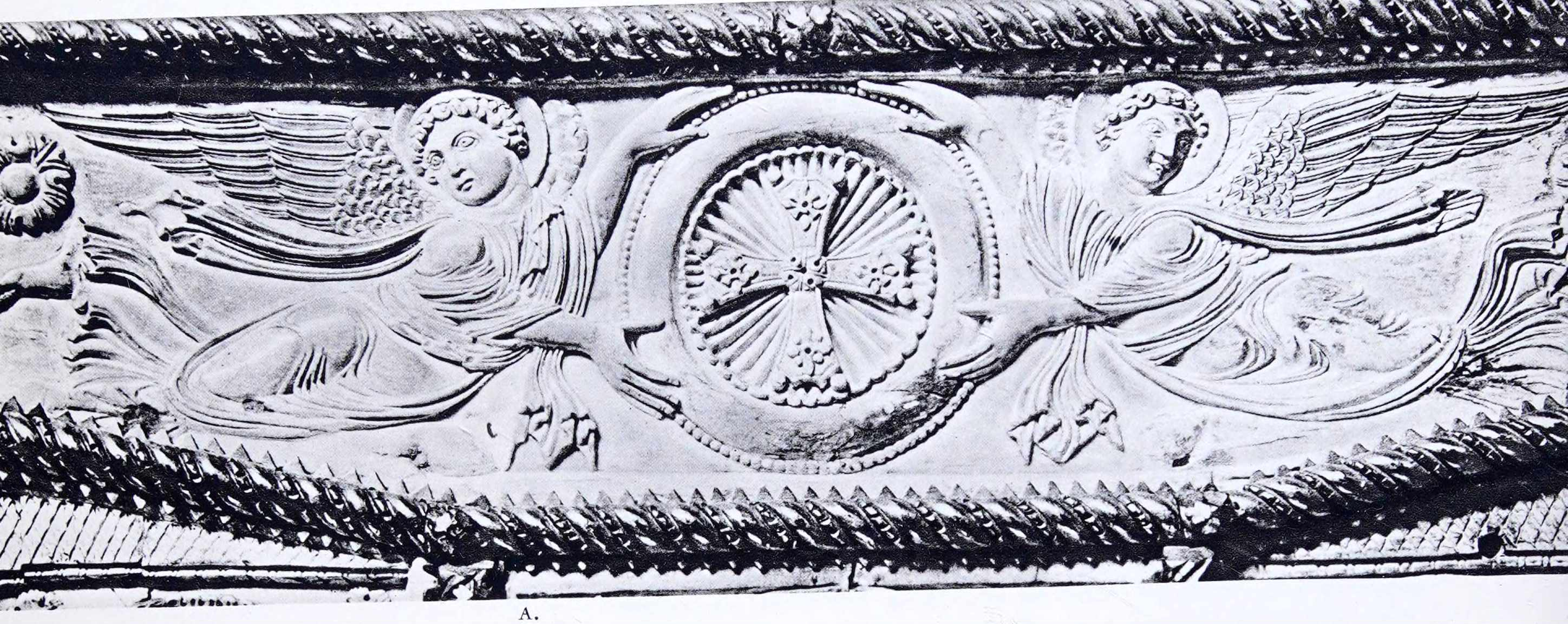
FIG. 4 - SUJETS ROMANS DANS LE DÉCOR GOTHIQUE : A. LE MANS, CHAPITEAU DU DÉAMBULATOIRE, 1217-1270. - B. DURHAM, CHAPITEAU DU CHŒUR, VERS 1260.



A.



B.



A.



B.

sumérien, un homme debout entre deux fauves renversés, qui s'est métamorphosée, dans l'art chrétien, en Daniel entre les lions [22] ou en saint Michel piétinant deux dragons [23]. Un ivoire mosan du XII^{e} siècle (Musée National de Florence) le présente sous ce dernier aspect et c'est la même disposition qui reparaît, non pas sur le trumeau de la cathédrale picarde, mais au portail méridional de Chartres (fig. 6), tandis qu'à Amiens les animaux, beaucoup plus petits par rapport à la statue, se conforment au prototype. Des groupes fantastiques et des figures en mouvement sont ranimés dans certains cas avec les mêmes courants qui ont le plus contribué à les combattre.

Ce ne sont là pourtant que les derniers reflets d'un moyen âge révolu dont la réapparition s'explique par leur présence au sein des sources rénovatrices. La grande plastique renonce en général à ces vestiges. Il y a longtemps que le tympan est reconstruit. Sur les voussures, les piédroits et les trumeaux, les statues expulsent les monstres et ce n'est pas ici, à l'intérieur du champ où il régnait, que le bestiaire roman pourra survivre. Depuis un certain temps, il cherche d'ailleurs un autre emplacement et fuit les endroits en vue, trop exposés à la conquête de nouvelles formes. La faune ornementale est alertée et se retire dans des abris.

A GAUCHE :
FIG. 5 - IMAGO CLYPEATA : A. RELIURE CAROLINGIENNE DE L'ÉVANGÉLIAIRE DE LORSCH, C. 800. BIBLIOTHÈQUE VATICANE. - B. AMIENS, VIERGE DORÉE, C. 1260.



A.

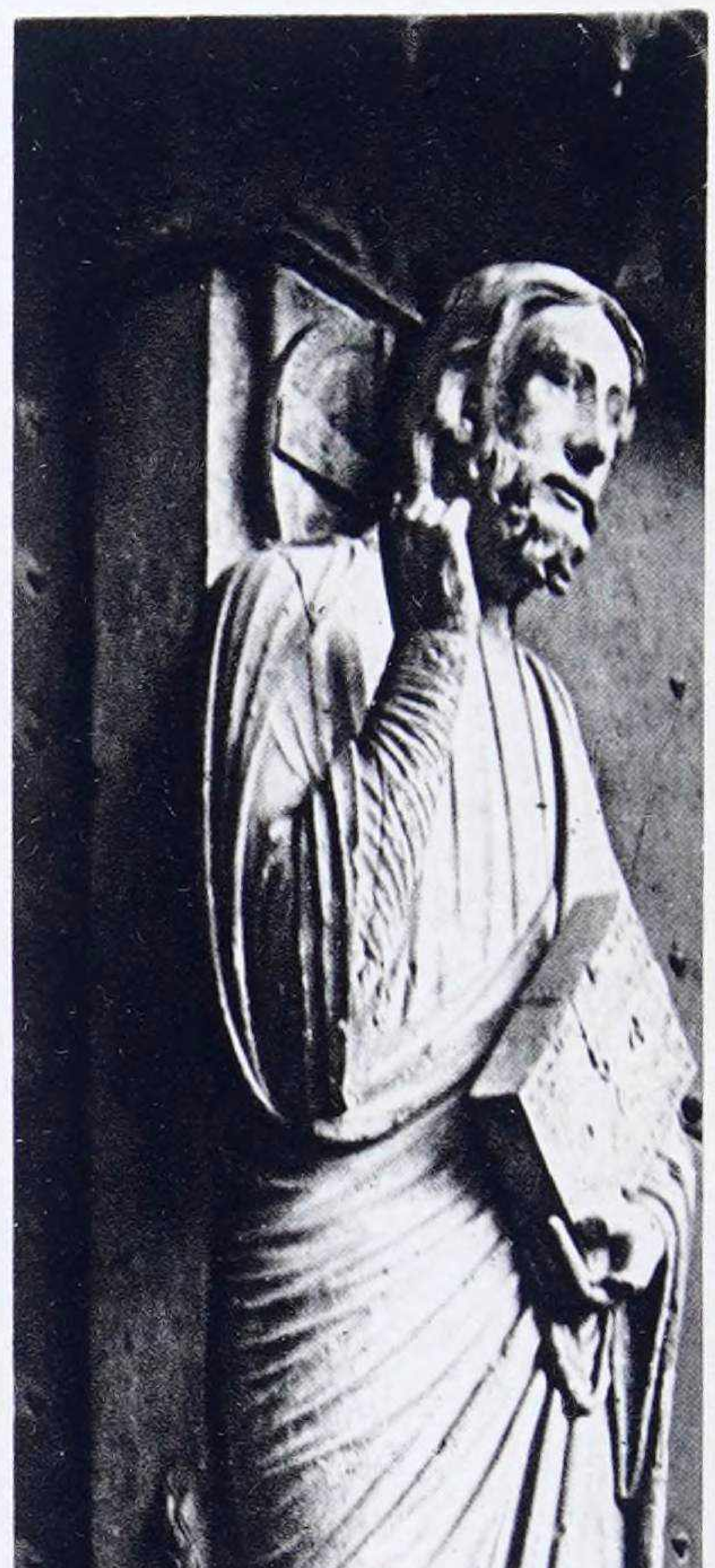

B.

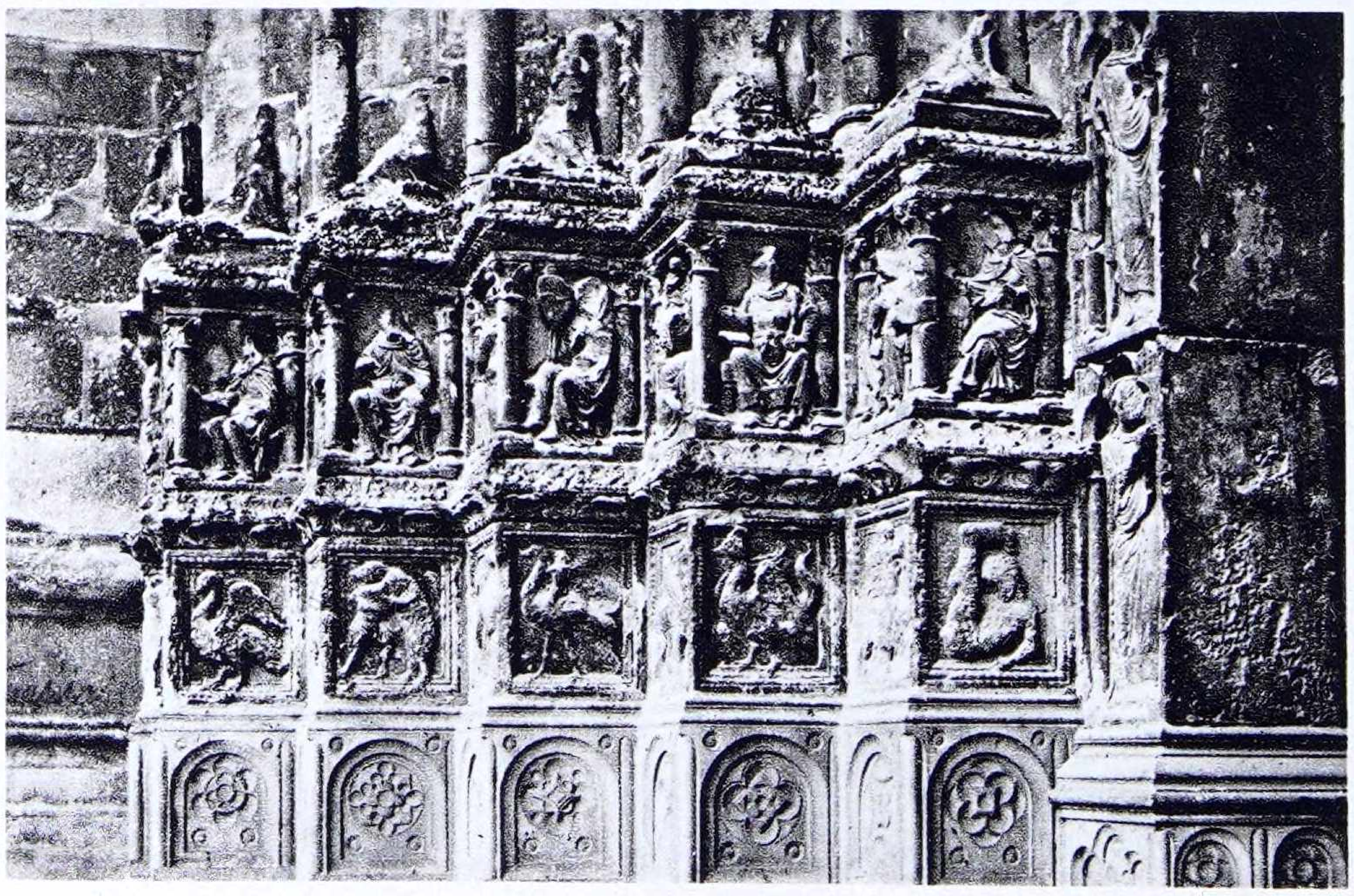
FIG. 6 - CHRIST VAINQUEUR DU MAL : A. IVOIRE MOSAN, XII^{e} SIÈCLE. FLORENCE. - B. CHARTRES, PORTAIL MÉRIDIONAL, 1212-1220.

Le phénomène de migration peut être observé déjà sur les portails royaux. A Saint-Denis, à Chartres, les ornements éliminés des archivoltes descendent sur les jambages, en reprenant la tradition lombarde de décorer les colonnettes [24], mais presque complètement cachés par les statues lorsque l'on se place dans l'axe de la façade. Même regardés de face, ils sont à peine perceptibles dans les creux. C'est un tissu de chatoiement et une nappe d'ombre grouillant de créatures vivantes, centaures, chimères, griffons, personnages nus, mêlés aux entrelacs et aux rinceaux, dont les contours émergent, ça et là, si on les fixe attentivement. Les thèmes que l'on voyait se déployer sur le portail sont refoulés sur ses parties les moins visibles. Le même souci de discrétion se manifeste au Mans dont l'unique frise avec des êtres affrontés du portail méridional (c. 1158) se trouve sur le côté du montant de la porte. A Sens (1200-1210), la vigne aux branches encore nouées en as de cœur, où l'on voit perchés des oiseaux symétriques, une sirène ailée, un acrobate faisant passer sa tête entre les jambes comme sur un chapiteau de Brive [25], est également dissimulée par la statue de saint Étienne au trumeau. La rangée des animaux du soubassement (fig. 7), d'inspiration hellénistique, accusée jusque dans la mouluration des cadres avec une bande perlée, restituant aussi des silhouettes romanes (sirène-poisson, griffon, sciapode, éléphant avec la tour, combat avec un lion, combat avec un ours) n'y est pas non plus au premier rang mais reléguée sur la zone inférieure [26].

Ces tentatives pour conserver une imagerie et des compositions qui dominèrent une grande période en les faisant passer sur les plans en retrait, resteront aussi sans suite. Ce sont des persistances passives qui s'affaiblissent inéluctablement. Les systèmes seraient condamnés à disparaître s'il n'y avait, parallèlement, un processus de leur transposition sur des structures et dans une plastique rénovées. Bannie des chapiteaux, des archivoltes et des tympans, la tradition romane reprend sur les consoles, sur les clefs de voûtes et sur les gargouilles.



A.



2

Si au-dessus des grandes statues dressées sur le portail, toute survivance était exclue par l'indomptable floraison des dais, il en a été tout autrement au-dessous, sur leurs socles, dont l'ordonnance et la fonction assurent une continuité des formes : les premières consoles des personnages de piédroits ont été ornées comme les corbeilles des chapiteaux romans. A Saint-Denis, à Saint-Germain-des-Prés, on y voyait des animaux, des monstres, des atlantes [27]. Au portail royal de Chartres [28], une figure s'appuie sur deux sirènes-oiseaux aux volumes vigoureux, aux queues épanouies en une palmette. Les oiseaux adossés symbolisant le Mal, piétinés par saint Loup, à Saint-Loup-de-Naud, sont plus solides encore et leur tracé géométrique n'est pas moins ferme.

Les motifs et les compositions qui, en principe, sont condamnés dans ces ensembles, dominés par une humanité monumentale, ne le sont pas sur l'un de leurs registres où ils se greffent et se développent, comme un corps étranger. Constitué d'abord par une petite marche ajustée au fût, le support grandit à mesure que la statue s'en détache et il finit par devenir un cul-de-lampe indépendant qui reçoit son poids principal. Le décor sculpté prend de l'ampleur en même temps, sans se désagréger. C'est dans ses masses compactes et constructives que se préservent le mieux les conformités architecturales. Le thème d'un monstre ou d'un vice, dominé par un saint y contribue, de son côté, à la propagation d'un monde fantastique. La plastique romane a déjà procédé par ces contrastes. A Souillac. les grands reliefs statiques de saint Benoît et de saint Pierre reposent sur des dragons en X et un serpent [29] aux mouvements convulsifs. Aussi les bêtes qui y prennent place restent-elles souvent apparentées à la sculpture du XIIe siècle. Des quadrupèdes passant, un quadrupède et un oiseau entrecroisés, des groupes antithétiques surgissent sur les portails latéraux de Chartres [30], en conservant un aspect archaïque. L'aspic qui sert de piédestal à saint Jean-Baptiste s'enroule dans une spirale rigide. Les quadrupèdes sous la statue de saint Martin sont affrontés, rigoureusement symétriques, selon les règles millénaires. Ils ne bougent pas non plus sur une console à dais d'Amiens [31]. A Reims [32], il y a des chimères affrontées à têtes humaines et des dragons entrecroisant leurs cous (fig. 8 et 9). L'image du Christ triomphant se superpose sans cesse à ces figurations des hommes avec une faune remuante sous leurs pieds et c'est à elle que l'on doit la fixation du « leit-motif » qui se développe aussi sur les tombeaux [33]. Les dragons, les lions, les animaux antithétiques ou s'entredévorant que l'on installe sous le gisant reprennent les mêmes dispositions. A Amiens, sur le tombeau en bronze d'Évrard de Fouilloy († 1222), qui a posé la



B.

FIG. 7 - BESTIAIRE ANTIQUISANT : A. SENS, SOUBASSEMENT DU PORTAIL, 1200-1210. - B. SAINT-PARIZE-LE-CHATEL, CHAPITEAU DE LA CRYPTE, XIIe SIÈCLE.

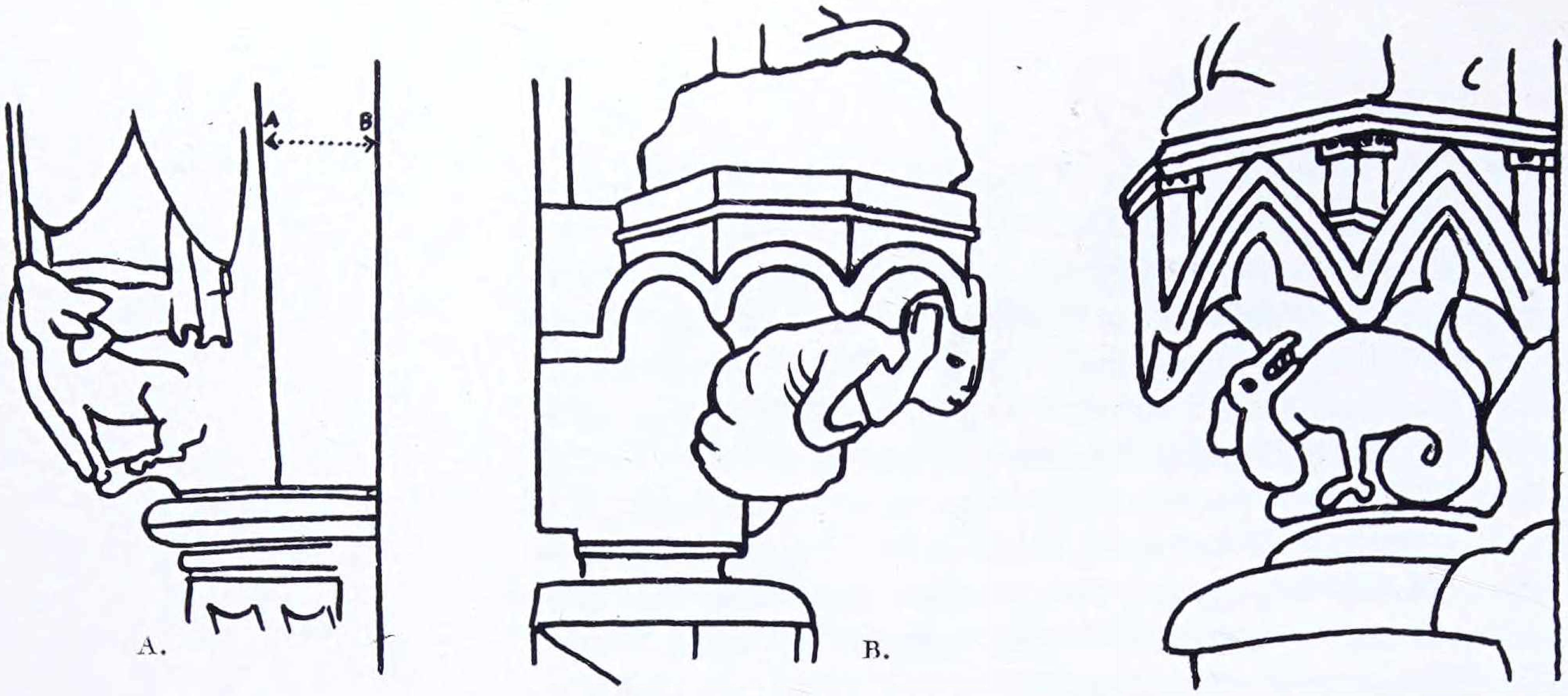


FIG. 8 - CONSOLES DES STATUES DU XIII^e SIÈCLE :
A. CHARTRES.
B. AMIENS.
C. REIMS.

première pierre de la cathédrale, les reptiles ailés sont aplatis ainsi que les deux bêtes sous le Beau Dieu du grand portail. Ils se redressent sur la dalle funéraire d'Hugues d'Acé, († 1233, abbaye de Champagne au Maine), conformément à leur schéma classique. Sous l'effigie d'Alice de Brébi, abbesse de Saint-Sauveur d'Évreux (XIII^e siècle), les monstres sont soudés. Avec sa tête unique réunissant deux corps déployés en arabesque, la créature relève tout entière de l'ancien fonds ornemental et fabuleux et présente un remarquable cas de survivance (fig. 10). Le thème du gisant renoue avec la tradition gréco-romaine, mettant le personnage couché sur le couvercle du sarcophage [34], mais le bestiaire qui s'y répand est médiéval. Ce sont souvent des animaux romans symbolisant la Mort et le Péché, que l'on voit foulés par les défunts gothiques comme par les grandes figures des saints.



A.

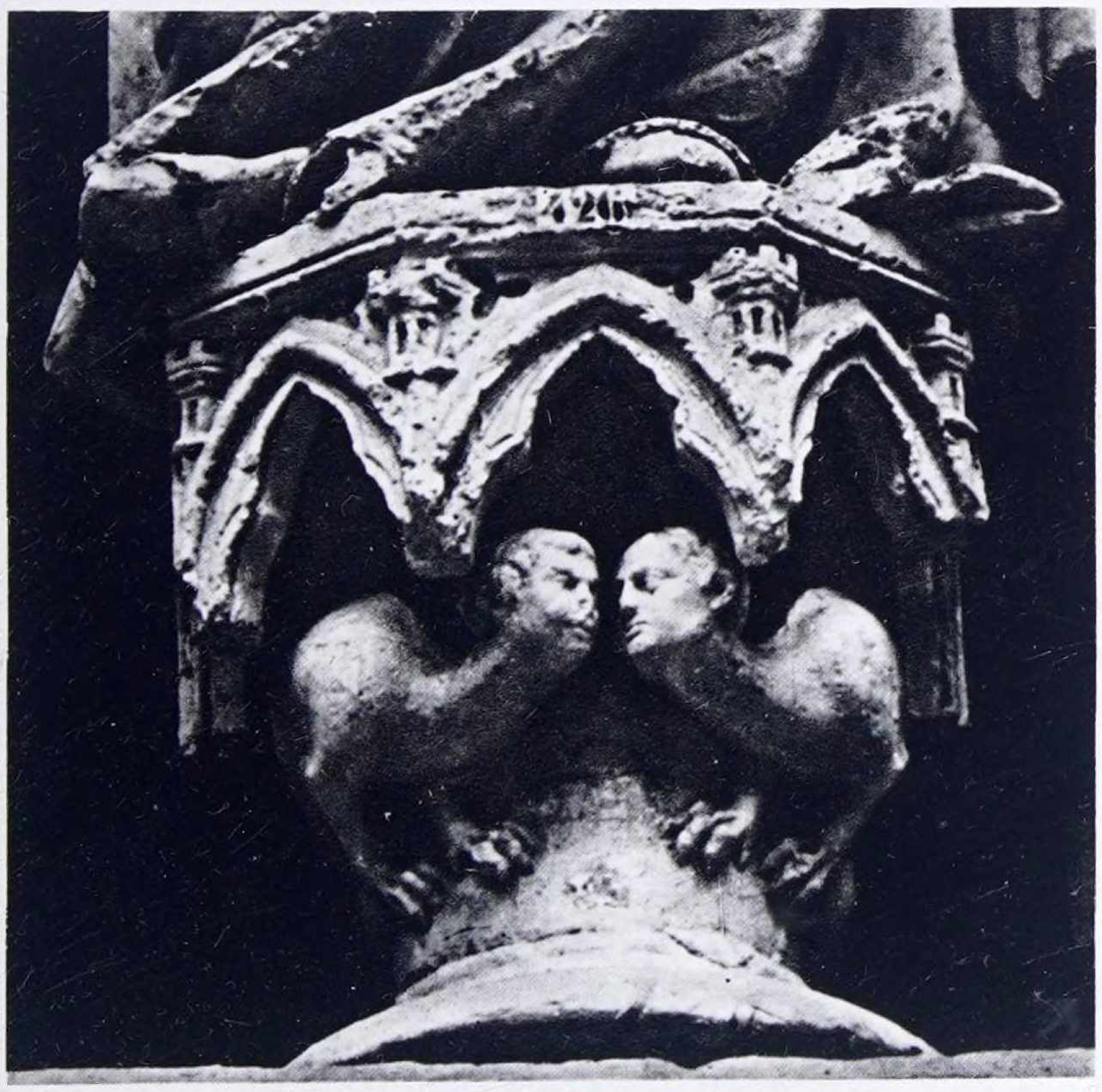


B.

FIG. 9 - GROUPES ANTITHÉTIQUES ET ACROBATES ROMANS DES CONSOLES DU XIII^{e} SIÈCLE : A. CHARTRES. - B. AMIENS. - C. REIMS. - D. CHARTRES.



D.

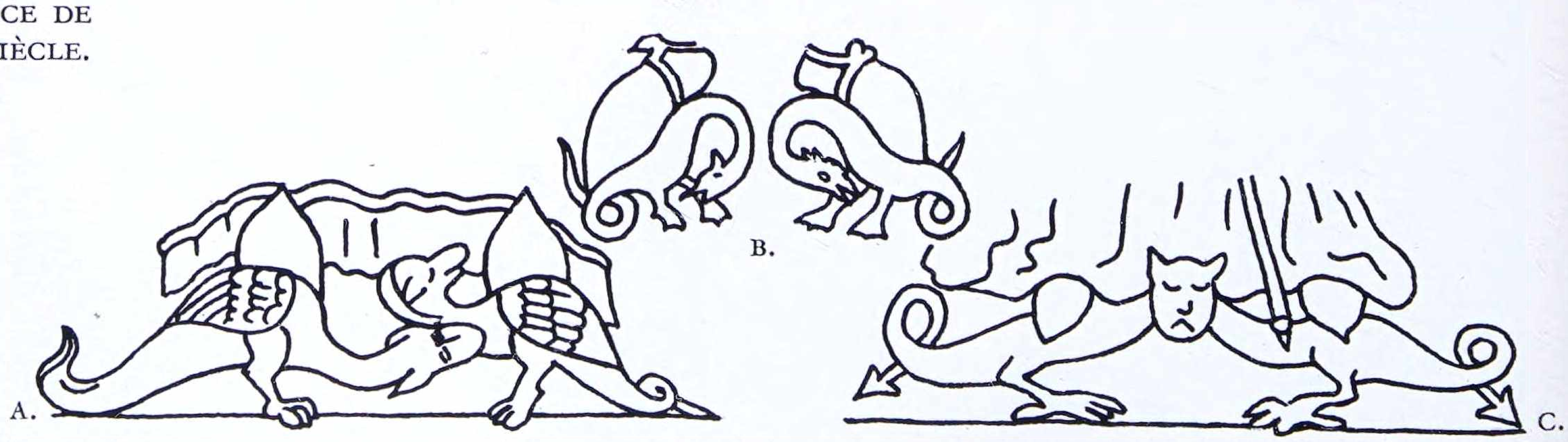


C.

Introduit sur la console, le personnage ressent aussi l'emprise de ces forces. Toute la famille des atlantes, qui s'exhibait sur les façades, les chapiteaux et les corbeaux romans [35], s'y rétablit dans sa diversité : l'homme accroupi, courbé sous un fardeau, l'homme renversé, rampant, les « danseurs » et les « jongleurs ». Ils ont les traits et les vêtements de leur époque mais leur canon n'a rien des proportions du XIIIe siècle. Avec leurs grosses têtes, leurs épaules larges, le tronc carré, des membres atrophiés, ou, au contraire, de dimensions exagérées, ces marmousets conservent la marque d'une autre race et toutes les aptitudes au mouvement. Le torse se projette en avant, la tête levée. Les bras s'agitent en écartant les coudes. Les jambes se plient et se cramponnent à la mouluration. Le relief est détaché, saillant, mais tout en étant commandé par un réseau de contacts intérieurs. Le corps est comme écartelé par le système des attractions et sa mobilité est due aux points fixes entre lesquels il doit s'inscrire. A Reims [36], à la Couture du Mans, l'homme est renversé et constitue une marche horizontale. A Amiens [37], un atlante porte sa charge non seulement avec sa tête et ses mains mais aussi avec le pied. Un autre pend, la tête en bas, les mains serrant la queue du cul-de-lampe, au dessus de l'astragale et c'est avec ses jambes dressées qu'il semble soutenir l'encorbellement (fig. 9 B). Ce sont les fils des acrobates romans. Le contraste est saisissant entre les statues des piédroits et l'humanité de leur socle : d'une part stabilité et équilibre, affranchissement de l'ordre de l'architecture, dans l'harmonie et dans la paix, de l'autre une famille de nains qui se débattent avec une frénésie désespérée sur les consoles d'où ils jaillissent. Les formes successives s'installent sur le portail comme dans deux couches géologiques superposées.

Des scènes entières sont parfois représentées [38]. Deux anges portant une âme (au-dessus de saint Modeste), le roi et le martyr devant l'idole (au-dessous de saint Théodore), à Chartres, Hérode se baignant dans une cuve entre deux médecins, à Amiens, reprennent l'ancien triptyque où les figures s'affrontent autour d'un personnage debout. Malgré la différence de traitement extérieur, la sculpture est plus romane par son respect des axes et des courbes symétriques que sur les chapiteaux de transition à dais où elle est libre. Reprise sur un support conique, sensiblement pareil à un épannelage du XIIe siècle, la composition revient spontanément vers une même articulation. Ces survivances et ces retours changent complètement d'aspect sur les supports différents mais rien n'est plus propice à la revalorisation d'un procédé que sa refonte sur des données nouvelles.

FIG. 10 - ANIMAUX FOULÉS PAR LES DÉFUNTS : A. AMIENS, TOMBEAU D'EVRARD DE FOUILLOY, 1222. - B. ABBAYE DE CHAMPAGNE AU MAINE, DALLE FUNÉRAIRE DE HUGUES D'ACÉ, MORT EN 1233. - C. ÉVREUX, DALLE FUNÉRAIRE D'ALICE DE BRÉBI, XIIIe SIÈCLE.



Les clefs des croisées d'ogives ont été fréquemment sculptées, et, s'il n'en subsiste que relativement peu d'exemples, c'est que beaucoup d'entre elles ont été remplacées lors de restaurations [39]. Le relief servait d'abord au renforcement des points faibles déterminés par des écarts trop grands des arcs sous les voûtains mais il devint très vite un pur décor. A Laon et à Paris (Saint-Julien-le-Pauvre, Saint-Germain-des-Prés, Notre-Dame) les angles sont consolidés par deux têtes d'hommes, à Vézelay, dans les tribunes du porche (après 1150) par deux torses d'anges. Mais têtes et troncs rayonnent aussi dans toutes les directions. Le plus souvent, il y a un masque à chaque intersection [40]. A Noyon (c. 1180), sur les tribunes du rond-point, où la voûte est divisée en cinq cantons, ils sont cinq. Seymour [41] a comparé leurs faces au menton lourd, au sourire archaïque et au regard figé, dont quelques-unes conservent des traces de polychromie, aux têtes de la sculpture antique du VI^e^ siècle. Ce sont des « corés » gothiques. Le système survit jusqu'au milieu du XIII^e^ siècle, à Arcueil, par exemple. Les masques se posent aussi à la naissance des ogives (Chars, Croutte) [42] et même au milieu de la clef (Laon, Bazoches, Bussiares) [43]. A Saint-Bandry et à Chars [44], les roses anthropomorphes s'épanouissent au centre de la voûte avec des bustes entiers. Le thème est repris à Étampes [45], où l'on voit des anges, des rois et des reines pointer entre les nervures qu'ils semblent maintenir de leurs bras. Dans la quatrième travée du bas-côté, la composition est faite de huit figures ailées dont quatre entre les ogives constituent des sortes de liernes et de tiercerons (fig. 11). Tendu sur un réseau polygonal, l'ensemble marque une réaffirmation du géométrisme roman dans sa rigueur absolue, au moment même où les statues de la façade commencent déjà à se dégager.

La clef devient un centre d'attraction. A Soissons [46], il y a une rose de six anges rayonnant autour d'une sphère céleste dont la présence doit être mise en relation avec le symbolisme de la voûte. Une autre clef incurve deux anges joignant leurs ailes et leurs pieds en cercle avec l'Agneau Pascal au centre (fig. 12). Le même motif a sa réplique à Marigny-en-Auxois [47]. La faune romane afflue aussi vers ces points. A Beaufort-en-Santerre [48], l'Agneau est cantonné de quadrupèdes antithétiques. La demi-clef du chevet de Saint-Germer-de-Fly [49] combine des basilics affrontés, des quadrupèdes (lions ?) adossés de part et d'autre d'une croix, en les faisant tourner entre les ogives sortant de la gueule des monstres, comme sur une archivolte (fig. 13). Châlons-sur-Marne (chevet de Notre-Dame-en-Vaux, après 1183 ?) [50] possède une clef avec trois êtres fantastiques, mi-quadrupèdes mi-oiseaux, se poursuivant et composant une sorte de *swastika* à trois branches en S (fig. 14). Connu déjà sur les plaques scythes et les fibules barbares [51], le motif des bêtes se pourchassant et s'entre-

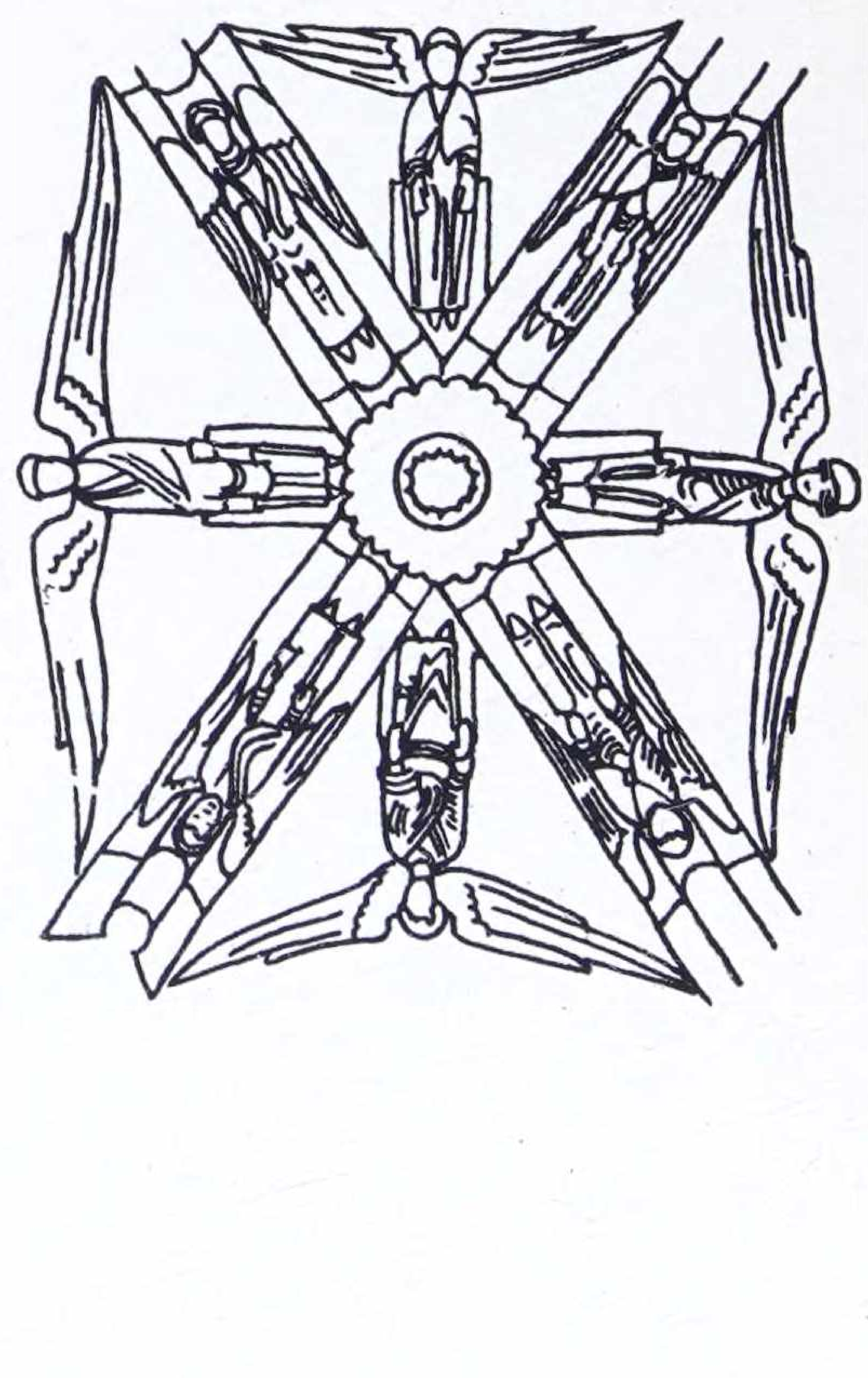


FIG. 11 - ROSE ANTHROPOMORPHE DE LA PREMIÈRE ARCHITECTURE GOTHIQUE : CROISÉE D'OGIVES D'ÉTAMPES.





FIG. 12 - CLEFS DE VOUTES HISTORIÉES DE LA PREMIÈRE ARCHITECTURE GOTHIQUE : SOISSONS.

dévorant à l'intérieur d'une rotation s'est répandu au moyen âge avec les initiales zoomorphiques, les O, les D, les Q. Mais c'est sur un parti gothique qu'il prend, pour la première fois, les dimensions et la valeur d'un ornement d'architecture.

Si sur les clefs de voûtes les procédés romans se restituent encore, avec leurs thèmes spécifiques, malgré le renouveau de la structure et du cadre, la gargouille, qui n'apparaît qu'au XIIIe siècle sur des systèmes absolument indépendants [52], n'en fait proliférer que le principe de la métamorphose des formes en monstres.

Des chêneaux se terminant en bêtes se trouvent déjà dans l'Égypte pharaonique. A Abousir, des lions recouvrent les rigoles qui passent entre leurs pattes, en bondissant sur les corniches d'un temple édifié vers 2300 av. J.C. C'est toutefois sur les monuments gréco-romains que l'on voit un développement systématique de ce décor. Des masques léonins y sont souvent fixés sur les fontaines et les cimaises des édifices. Sur la ciste Ficoroni [53], une source est figurée par le museau du fauve scellé au roc. Le félin et le jet d'eau sont constamment associés. D'autres animaux interviennent dans ces compositions. Les maisons pompéiennes en montrent la variété. Ce sont des chiens, des sangliers, des poissons, des dauphins chevauchés par des hommes qui s'élancent le long de l'entablement. La sculpture est en terre-cuite polychrome. Tantôt les tuyaux traversent le corps tantôt ils se placent sous le ventre. Il ne s'agit pas de petits reliefs mais de figures solides, saillantes, projetées horizontalement. Sur un fragment de la corniche de l'atrium de la maison des Niobides, cinq quadrupèdes à mi-corps (leur arrière-train semble pris à l'intérieur de l'édifice), bondissent en rang serré comme sur un monument médiéval (fig. 15). En France, les fouilles d'Alésia ont dégagé une gargouille à tête cornue, la bouche largement ouverte [54].

L'architecture chrétienne et byzantine a parfois placé ces ornements, des têtes de lion, des marmousets ou des grotesques, aux extrémités des conduites d'eau, sans leur donner la même ampleur. Les constructeurs romans ne les ont pas assimilés. Seul, l'Occident gothique, après une longue éclipse, a développé le thème dans son intégrité. Selon Viollet-le-Duc [55], les plus anciennes gargouilles connues se trouvent sur la façade de la cathédrale de Laon (1210-1215). Ce sont des demi-quadrupèdes, comme sur la frise pompéienne, mais lourdement sculptés et schématiques. Ils se composent de deux assises, la rigole et son recouvrement (fig. 16). Le mufle prolonge directement le tube. Les pattes se serrent contre le cou. Le tronc est long, rigide, étayé par un corbeau à mascaron. Brutalité des traits, rigueur des règles constructives, tout, dans cette plastique, porte la marque d'un archaïsme. On y assiste, en quelque sorte, à la première ébauche d'un

animal dans une longue pierre équarrie. Le foyer où les courants « antiquisants » ont succédé directement aux survivances romanes, semblait prédestiné à cette genèse, conditionnée par une union de deux séries et de deux styles différents.

La prolifération de ce bestiaire fut prodigieuse. Le besoin de diviser les conduites d'eau, afin de multiplier les chutes et de les réduire en débit, en a sans cesse augmenté le nombre, et, d'autre part, les carrières du bassin de la Seine offraient une excellente matière (le liais-liard) pour ces reliefs, aussi est-ce dans cette région que s'est produite l'une des plus belles éclosions et une refonte dans un esprit nouveau.

Une fois sorties du bloc, les bêtes acquièrent très vite un aspect vivant sans cependant jamais trahir l'armature où elles sont nées. Tous les détails anatomiques, les muscles, les attaches des membres et des ailes sont extraordinairement justes. Les gueules qui crachent les eaux semblent rugir. Les pattes noueuses s'agrippent aux larmiers d'un geste nerveux. Avec leur carapace calcaire, durcie, rongée par les années, ces fauves évoquent des animaux préhistoriques. Les êtres fantastiques paraissent exacts dans leurs déformations et plus étranges encore par la justesse des éléments qui les composent. Jamais le corps ne se détache de son pivot tubulaire qui le traverse comme une broche ou qui en constitue plutôt la colonne vertébrale et ils en suivent la moindre inflexion. Sur les corniches de Notre-Dame de Paris (c. 1220-1230), les monstres sont robustes et courts comme le conduit qu'ils renferment. Sur les tuyaux plus longs des arcs-boutants de la nef, le col s'étire, la tête devient plus petite, les pattes se collent contre le ventre. Le besoin de faire partir le jet le plus loin possible crée une espèce plus fine et plus nerveuse. A la Sainte-Chapelle, ce ne sont plus des demi-corps : des animaux entiers se projettent en avant. Parfois, ils détournent furieusement la tête mais ce mouvement qui semble spontané est commandé aussi par un calcul : la direction du filet d'eau. La créature est toujours adaptée à sa fonction. Elle participe aussi à l'ordre de l'architecture, comme un accent qui marque les divisions horizontales et les points saillants, accuse les têtes des contreforts, mesure et scande l'élévation. La gargouille y est si étroitement associée qu'elle deviendra, pour l'imagination populaire et les poètes romantiques, l'expression même de l'univers énigmatique des cathédrales.

Parmi les différentes transpositions des traditions tératomorphes qui se poursuivent au XIII^e^ siècle, c'est dans ce groupe, où la nature animée

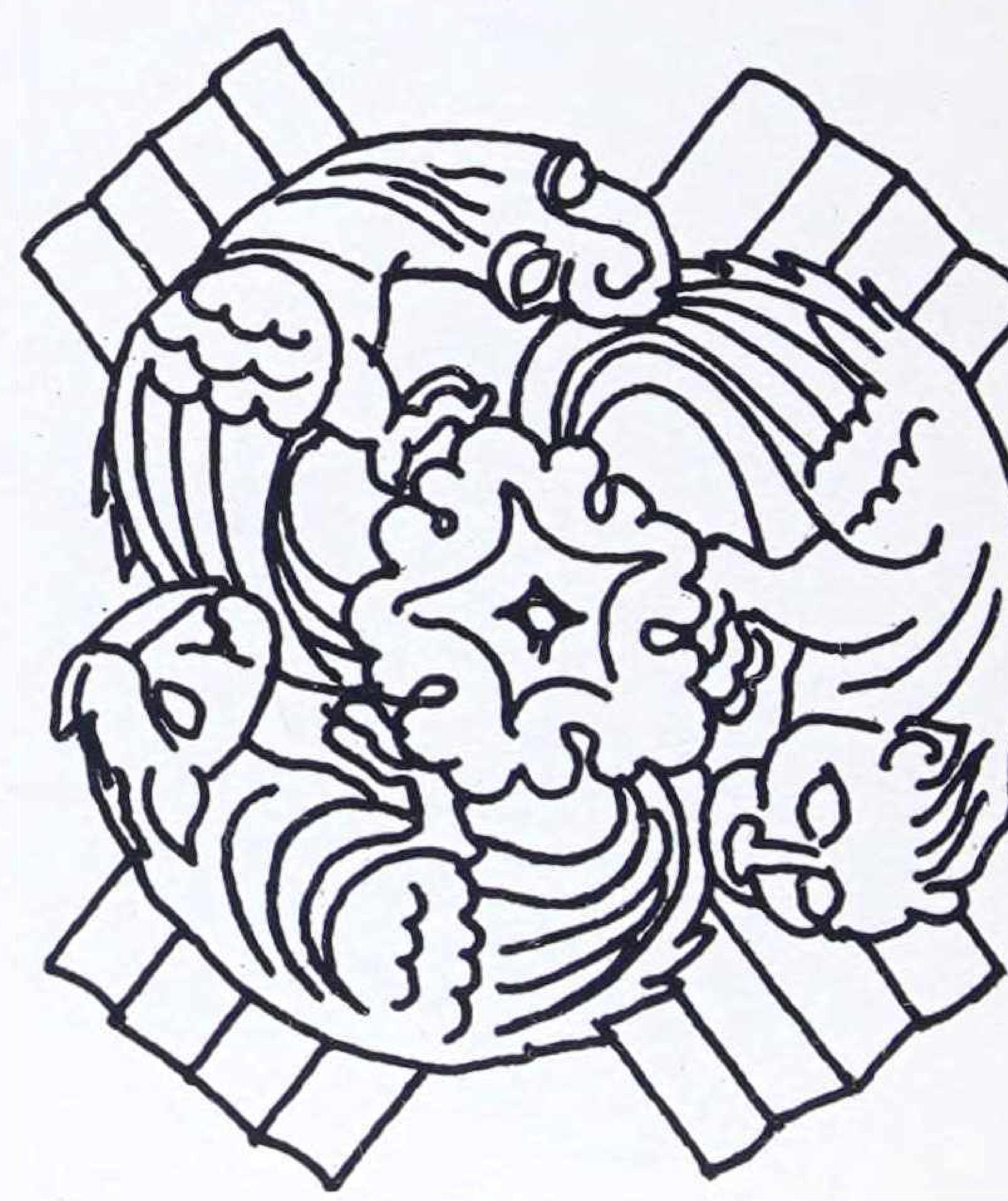
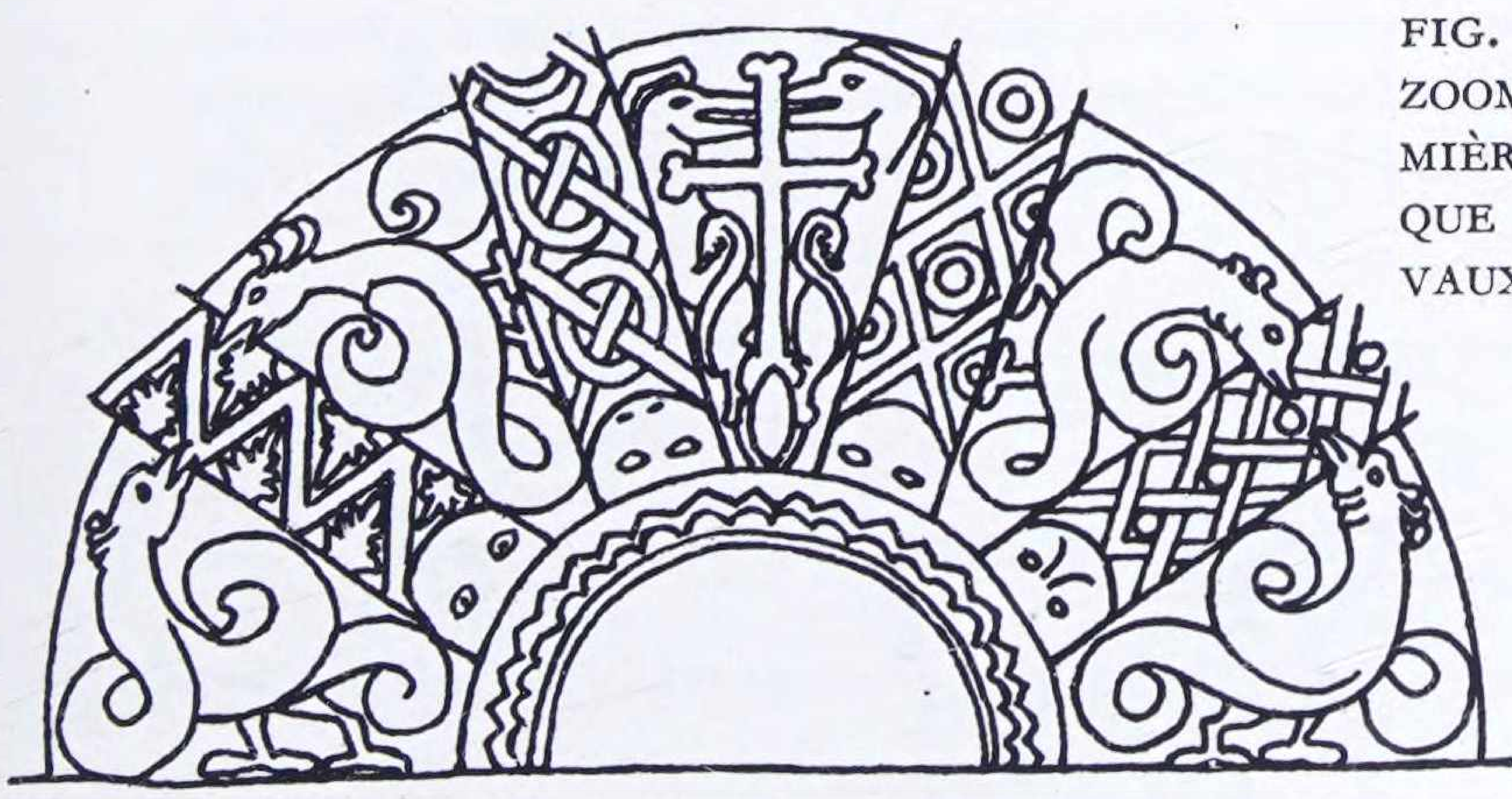


FIG. 14 - CLEF DE VOUTE ZOOMORPHIQUE DE LA PREMIÈRE ARCHITECTURE GOTHIQUE : NOTRE - DAME - EN - VAUX, CHALONS-SUR-MARNE.



A GAUCHE :
FIG. 13 - CLEF DE VOUTE ROMANE DE LA PREMIÈRE ARCHITECTURE GOTHIQUE : SAINT - GERMER - DE - FLY.

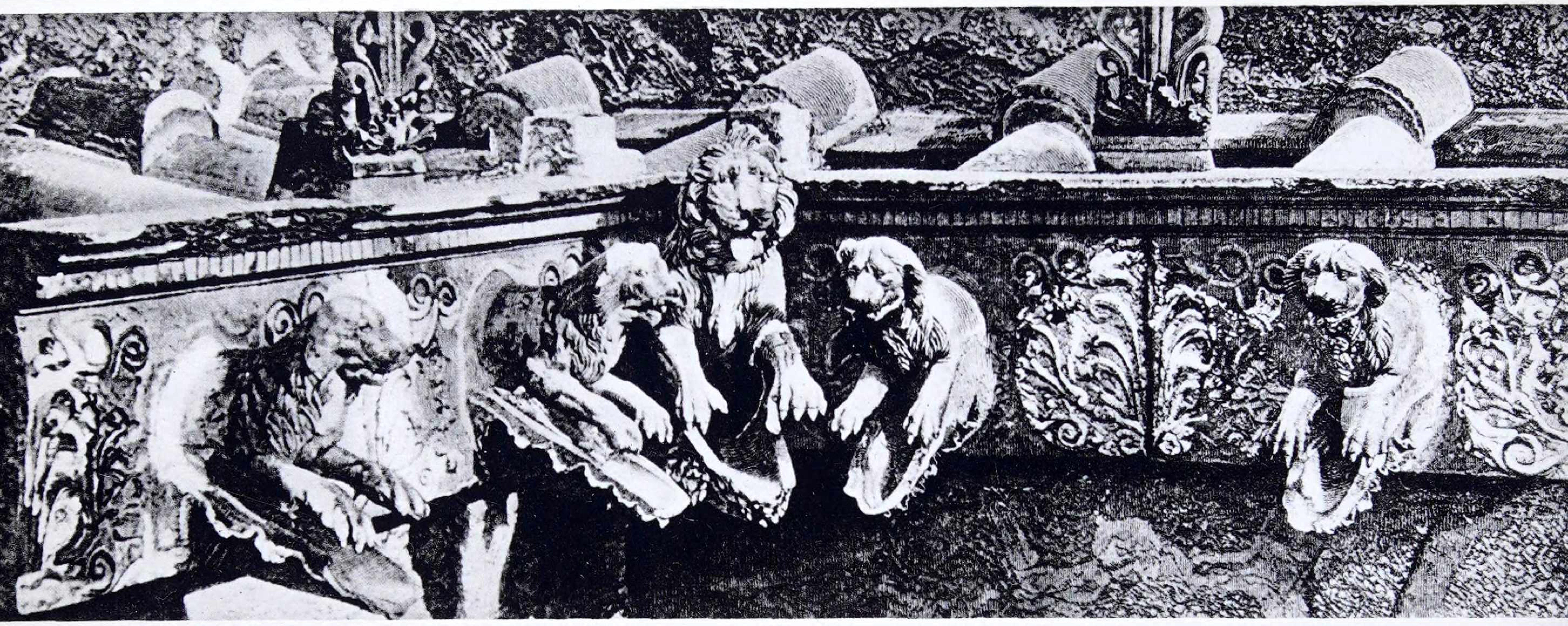
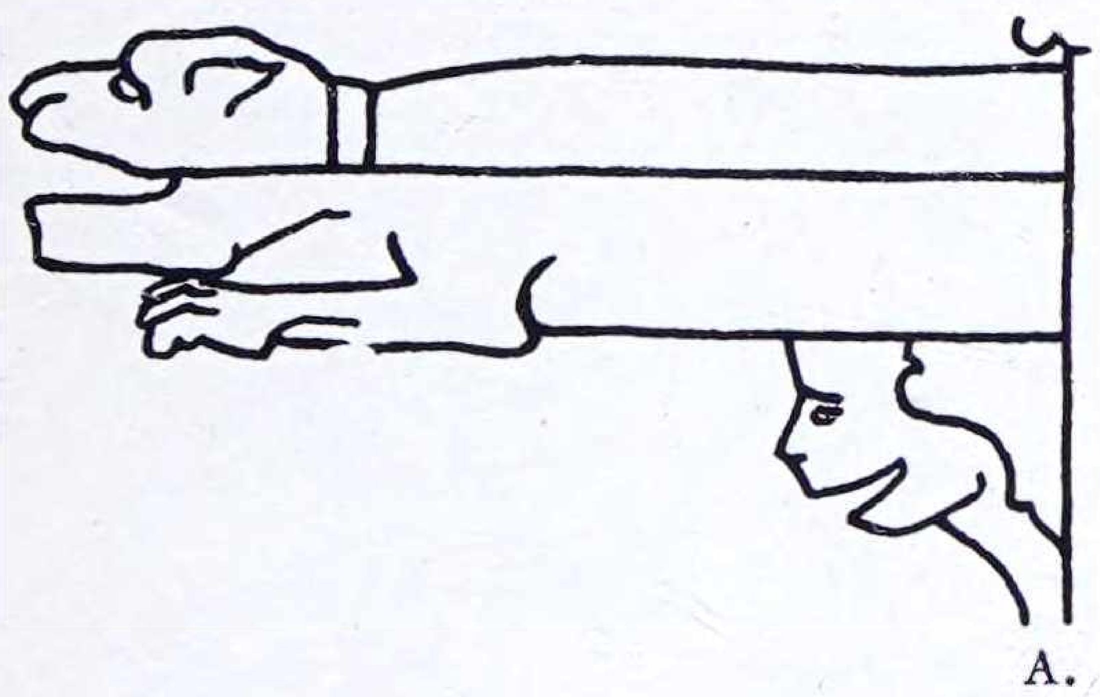
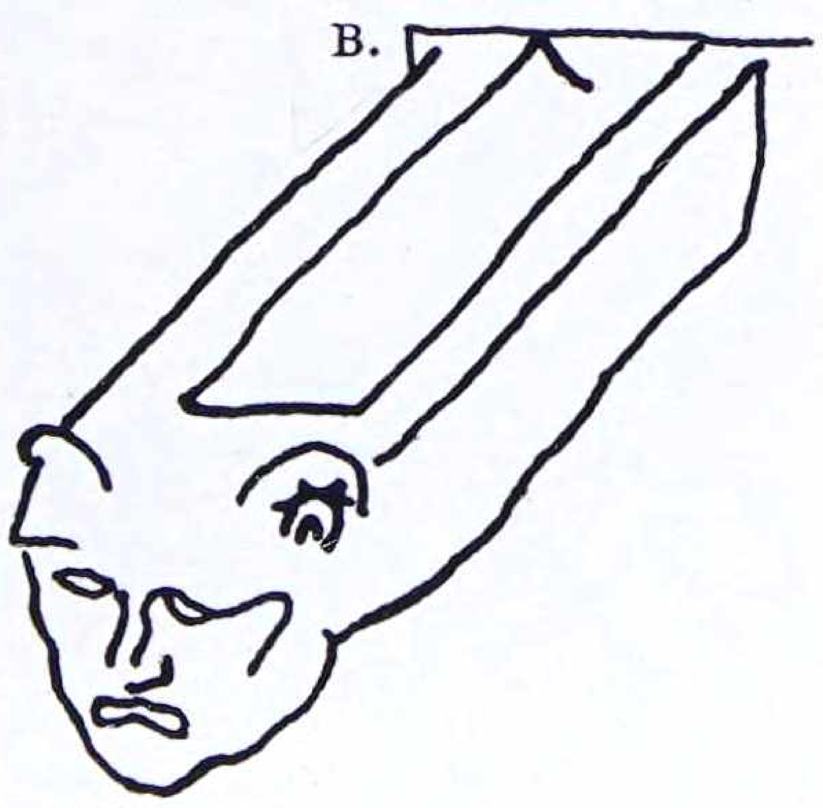


FIG. 15 - GARGOUILLES POMPÉIENNES : ATRIUM DE LA MAISON DES NIOBIDES.



éclate avec le plus de force, que se rétablit l'asservissement le plus complet de la figure à son support architectural. Le développement est à deux sens. Introduit dans un système du moyen âge, le thème hellénistique, marqué d'un réalisme pittoresque, en assimile les conformismes, tout en gardant son caractère organique. Le bestiaire monumental qui s'y refait, revêt les formes de la vie sans renoncer à ses lois. Il ne s'agit plus de la reprise de motifs isolés mais d'une technique de la composition dans un répertoire renouvelé.

3



Des survivances et des transpositions similaires peuvent être aussi observées dans la peinture des manuscrits. A certains points de vue, celle-ci reste même très en retard sur la sculpture. Jusqu'à la fin du XIIe siècle, rien, sauf un courant Nord-Ouest, ne se produit dans son domaine. Paris n'est pas encore un centre novateur. Le *Recueil* de Saint-Martin-des-Champs, achevé vers 1190 [56], se rattachant à la tradition clunisienne, présente un art archaïsant. Les personnages sont raides et immobiles, dessinés sur des modèles uniformes où tout est convention. Les silhouettes s'entassent dans les registres, en se fondant en une seule masse. Les têtes s'alignent en rangées continues comme des chapelets. Dans le *Lectionnaire* à l'usage



FIG. 16 - GARGOUILLES ANTIQUES ET GOTHIQUES : A. LAON, C. 1210-1215. - B. ALÉSIA, C. 160 - C. NOTRE-DAME DE PARIS, C. 1220-1230.

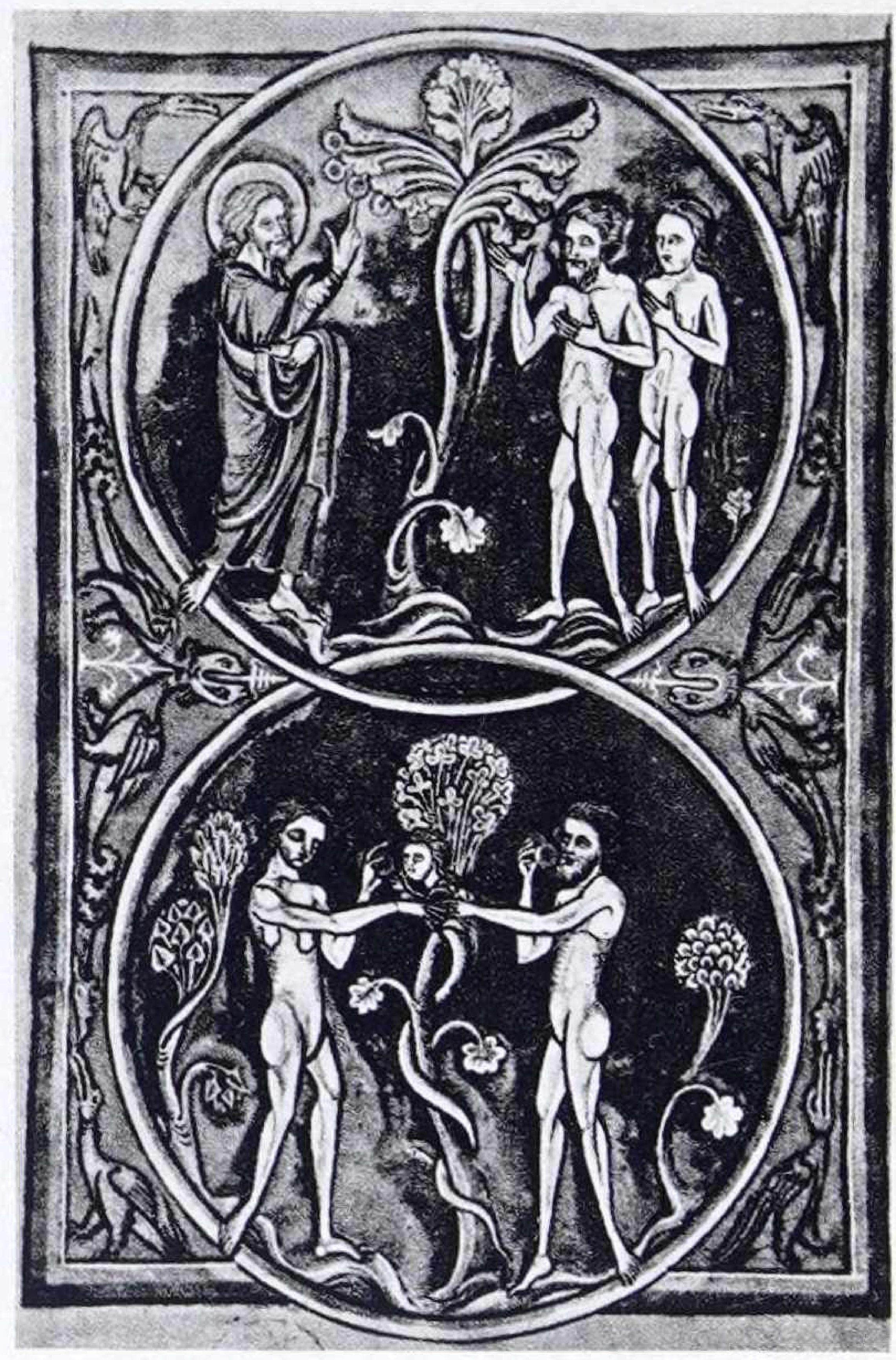
de Saint-Victor de Paris (fin du XIIe siècle) [57], le trait est plus nerveux mais c'est encore un manuscrit roman dans l'acception la plus complète du terme. En plein XIIIe siècle, la *Chronique rimée de Saint-Martin-des-Champs* [58] copie l'image de Philippe Ier et de sa cour sur un dessin du dernier quart du XIe siècle. Il a été noté que « rien de fondamental, dans la forme décorative, ne distingue les premiers manuscrits gothiques de ceux qui les ont précédés dans le temps » [59].

La faune romane persiste dans l'ornementation des livres, et, parmi ceux-ci, dans deux des plus illustres, symbolisant les phases de la genèse de l'art nouveau (fig. 17). Des quadrupèdes et des oiseaux antithétiques, des dragons affrontés n'ayant qu'une tête pour deux corps se glissent dans plusieurs écoinçons entre les médaillons du *Psautier* dit de Blanche de Castille (deuxième quart du XIIIe siècle) [60]. Plus tard encore, dans le *Psautier* de saint Louis (c. 1254-1270) [61], les bordures du cadre enfermant les scènes qui s'y déroulent sous des architectures sur arc, n'ont pas seulement des ornements coufiques [62]. Plusieurs d'entre elles contiennent des dragons aux cous entrelacés et aux longues queues, en forme de rinceaux aux feuillages déchiquetés (fig. 18 du chap. I). Le monstre est associé à la végétation en train d'éclore sans altérer son schéma intrinsèque. Noué autour de deux systèmes fondamentaux de la première période gothique, le décor zoomorphique atteste une grande vitalité. On le retrouve à l'intérieur des lettres : un I rempli d'un entrelacs roman avec des brins constitués par des dragons [63], un C avec une double bête à tête humaine unique, encadrée par deux chimères antithétiques doublant le même tracé en as de cœur [64], un P avec une bête quadruple [65], des raffinements selon le mode du XIIe siècle (fig. 19). L'initiale, construite elle-même avec des animaux et des figures humaines, continue, inaltérée jusqu'à une date avancée.

Dans le *Pontifical* de Chartres (début du XIIIe siècle) [66], des personnages roidis et allongés comme des statues-colonnes, se multiplient dans le jambage d'un P (fig. 20). La panse d'un U est un robuste dragon, avec de fortes pattes, un mufle fulminant. L'image du Christ, qui s'y installe comme dans un médaillon, reprend le thème du Christ triomphant du portail sud de la cathédrale, dont nous avons noté les origines carolingiennes, mais complètement romanisé : un Gilgamesh foulant des monstres renversés.

Le développement général ne tarde pas, toutefois, à modifier profondément les conditions de ces survies. D'une part, l'initiale est envahie par des compositions de personnages et de scènes qui s'y inscrivent comme dans un médaillon, en renouant avec une tradition classique dont le *Sacramentaire* de Drogon offre des exemples-types, de l'autre le dessin devient plus grêle, plus élancé, de sorte que l'animal y a de moins en moins de place. A première vue, les tiges fragiles des grandes initiales et des lettrines du XIIIe siècle

FIG. 17 - BORDURES ZOOMORPHIQUES DES MINIATURES : PSAUTIER DIT DE BLANCHE DE CASTILLE, DEUXIÈME QUART DU XIIIe SIÈCLE. PARIS, ARSENAL, 1186.



semblent être toutes inhabitées. Un examen plus attentif fait, néanmoins, découvrir souvent des têtes, des poitrails, des ailes. Les dragons se cachent dans leurs replis. Il ne s'agit plus de monstres solidement bâtis mais d'une race fine, nerveuse et non moins tenace dans son adaptation à l'armature où elle surgit. Elle s'y applique même au point de se confondre avec elle. A l'intérieur des A, B, D, L, Q, T, le reptile est disposé de la même façon qu'au XIe et au XIIe siècles. Il trace une courbe, s'accroche à un jambage droit, s'enroule en panse, s'étire en trait horizontal ou pend en queue [67] mais en s'identifiant, de plus en plus, avec des lignes pures. Dans certains cas, ce schématisme évoque le haut moyen âge insulaire.

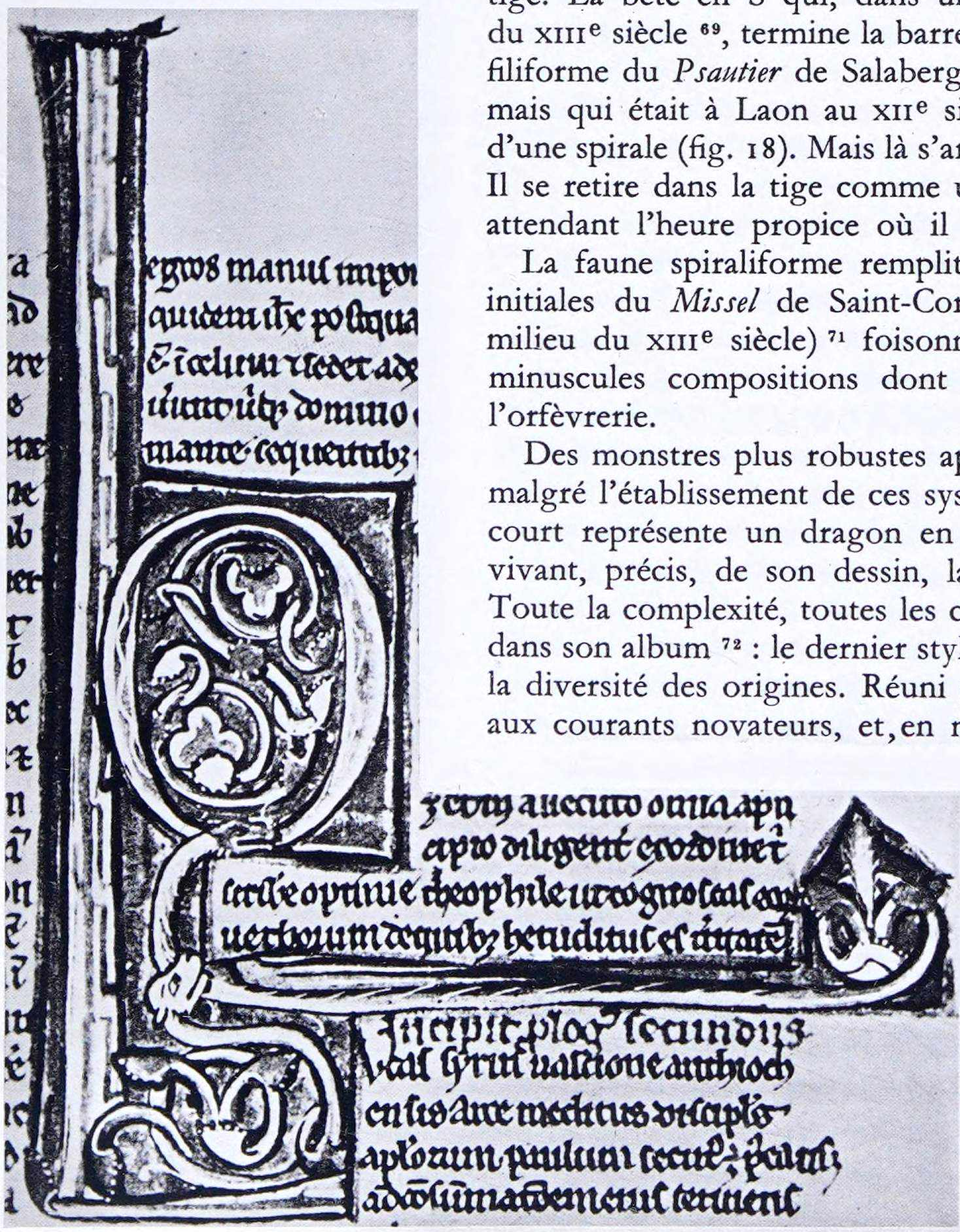
Le processus présente du reste beaucoup d'analogie avec ce qui s'est produit dans le décor carolingien touché par les apports d'Outre-Manche où l'on voit aussi une soumission totale de la matière à l'abstraction. Tordue, pliée, cassée en plusieurs endroits dans le dédale des tresses, défigurée dans l'alphabet, la créature vivante devient souvent imperceptible. Un groupe de manuscrits Saint-Gallois [68] a permis de suivre les stades de cette dislocation. Le dragon à l'intérieur d'une lettre perd ses pattes, sa silhouette s'affine, se coupe en deux, le cou devient un fil, enfin la tête tombe elle aussi. De l'animal, il ne reste qu'une courbe.

Certains dragons gothiques sont proches de ces figures du VIIIe-IXe siècle. On leur enlève aussi les membres et tout leur corps n'est qu'une mince tige. La bête en S qui, dans une *Bible* parisienne de la première moitié du XIIIe siècle [69], termine la barre d'un L, est presque identique au monstre filiforme du *Psautier* de Salaberga [70], exécuté probablement en Angleterre, mais qui était à Laon au XIIe siècle. Elle se compose aussi d'une tête et d'une spirale (fig. 18). Mais là s'arrête cette réduction. L'être animé subsiste. Il se retire dans la tige comme une chimère sculptée dans son « abri » en attendant l'heure propice où il pourra revivre.

La faune spiraliforme remplit aussi le fond de la lettrine. Les petites initiales du *Missel* de Saint-Corneille de Compiègne (première moitié - milieu du XIIIe siècle) [71] foisonnent en ces bestioles ciselées. Ce sont de minuscules compositions dont la pureté et l'exactitude sont celles de l'orfèvrerie.

Des monstres plus robustes apparaissent, d'ailleurs, de temps en temps, malgré l'établissement de ces systèmes affinés. Lorsque Villard de Honnecourt représente un dragon en S, celui-ci conserve, malgré le caractère vivant, précis, de son dessin, la vigueur des initiales romanes (fig. 21). Toute la complexité, toutes les contradictions de l'époque sont consignées dans son album [72] : le dernier style contemporain, les survivances multiples, la diversité des origines. Réuni par un esprit curieux, étroitement associé aux courants novateurs, et, en même temps, très attentif au passé — il a

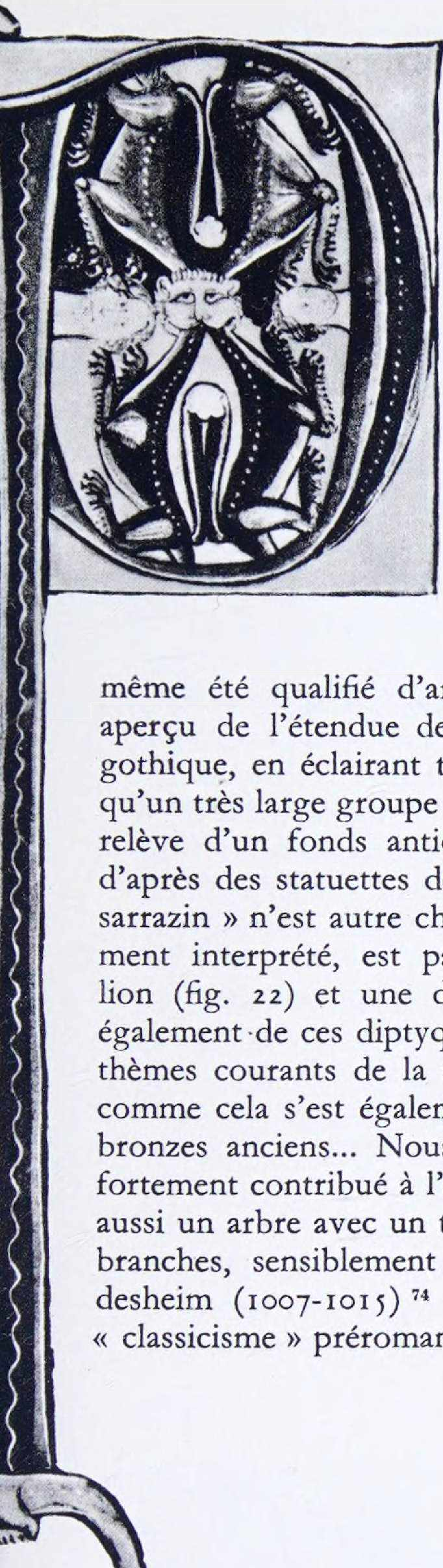
FIG. 18 - MONSTRES FILIFORMES : A. BIBLE PARISIENNE, PREMIÈRE MOITIÉ DU XIIIe SIÈCLE. BALE, A. N. III, 14. - B. PSAUTIER DE SALABERGA, VIIIe-IXe SIÈCLE. BERLIN, HAM. 553.



A.



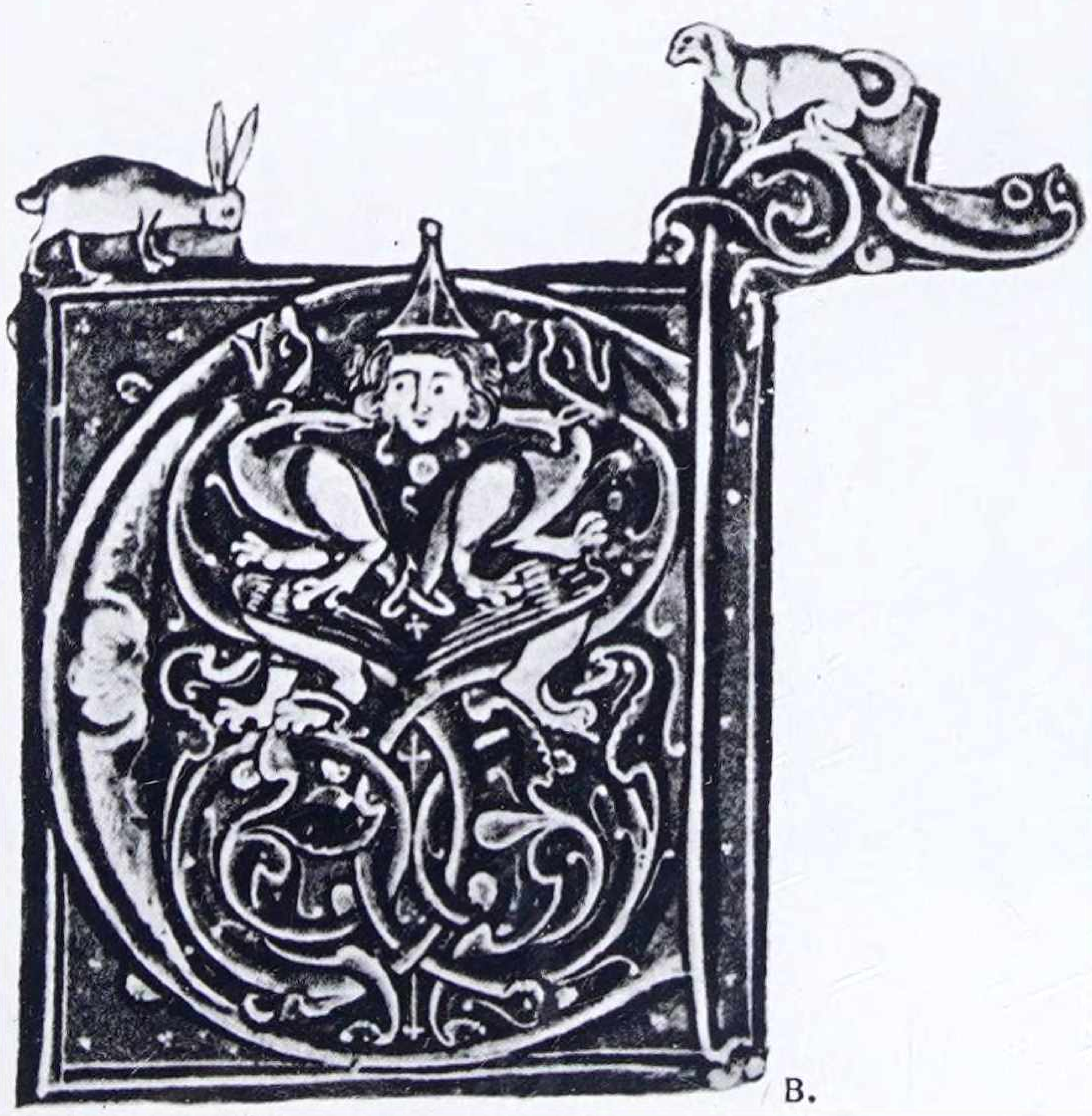
B.



A.

FIG. 19 - REMPLISSAGE ZOOMORPHIQUE DES LETTRES AU MILIEU DU XIIIe SIÈCLE : A. INITIALE P, MANUSCRIT DE PONTIGNY. COLL. CHESTER-BEATTY. - B. INITIALE C, MANUSCRIT PARISIEN. BALE, B. I. 7. - C. INITIALE I, MANUSCRIT FRANÇAIS. ADMONT, 128 (TRÈS AGRANDIE).

même été qualifié d'archaïsant — le recueil présente un remarquable aperçu de l'étendue des connaissances et des dessous du « classicisme » gothique, en éclairant tout un ensemble de problèmes. Il a été montré [73] qu'un très large groupe (quatorze figures), reproduit par l'architecte picard, relève d'un fonds antique. Un Alexandre, un Auguste et un Mercure, d'après des statuettes de bronze, y ont été identifiés. « Li sepouture d'un sarrazin » n'est autre chose qu'un diptyque consulaire qui, bien que librement interprété, est parfaitement reconnaissable. Des combats avec le lion (fig. 22) et une danseuse, une « Salomé » acrobatique, procèdent également de ces diptyques ou de coffrets en ivoire byzantins. Ce sont des thèmes courants de la sculpture romane, redécouverts par leurs sources, comme cela s'est également produit avec l'*imago clypeata*. Des ivoires, des bronzes anciens... Nous retrouvons les matières et les objets qui ont si fortement contribué à l'élaboration des nouvelles formes. La série contient aussi un arbre avec un tronc tordu se ramifiant en deux, puis renouant les branches, sensiblement pareil aux arbres ottoniens, des portes de Hildesheim (1007-1015) [74] (fig. 23), par exemple, qui, lui aussi, évoque un « classicisme » préroman. Par contre, les trois poissons à tête unique sont



B.



C.



FIG. 20 - INITIALES ZOOMORPHIQUES : PONTIFICAL DE CHARTRES, DÉBUT DU XIII^e^ SIÈCLE. ORLÉANS, 144.

islamiques [75]. Groupés sur des segments de cercles entrecroisés, ils appartiennent à la célèbre suite de *li ars de iométrie* qui a été interprétée comme une révélation posthume des procédés du XI^e^-XII^e^ siècle [76] mais qui enseigne aussi les conceptions et les pratiques du moment.

Trente-huit compositions s'ordonnent sur des schémas qui en dessinent le canevas, les axes ou les contours extérieurs (fig. 24 et p. 53). De même que chez les imagiers romans, les sujets sont déroulés dans un réseau linéaire, mais sans s'y conformer toujours au même degré. Les relations varient entre la soumission complète et une indépendance relative. Le cavalier du feuillet 19 n'a presque rien de la rosace à huit rayons à laquelle il est superposé, tandis que les quatre personnages enchevêtrés sur une croix gammée font un avec leur ornement. Dans la catégorie la plus nombreuse, un équilibre s'établit. La géométrie dirige la mise en place des éléments figuratifs. L'image s'y constitue naturellement, de sorte que, parfois, on a même l'impression que c'est la trame abstraite qui naît spontanément de la réalité. Dans la plupart des cas, ce sont d'ailleurs des assemblages irréguliers des figures régulières et non des épures symétriques. La réalité implique des angles, des droites, des courbes qui, pour Robert Grosseteste (1175-1253), sont l'âme de l'univers. Leur dégagement fait apparaître sa structure cachée. Par rapport aux conceptions romanes, les valeurs sont renversées : l'art de géométrie ne suscite plus de monstres. Il aide à établir la mesure et la disposition exactes. La stylistique ornementale se désagrège et se disloque dans l'éclosion de la nature.

Des motifs purement ornementaux sont, eux aussi, préconisés dans une série de ces combinaisons. L'étoile à cinq pointes, tracée d'un trait de plume, fixe tour à tour les proportions et la distribution des parties d'un toit avec son gâble, d'une tête barbue, d'un aigle héraldique, de deux sonneurs de trompes, d'une feuille polylobée de l'espèce rémoise. C'est comme un chiffre d'harmonie qui intervient régulièrement dans l'ordonnance de corps différents. Le procédé roman est assoupli et il s'applique à des dessins gothiques, tout en continuant à spéculer sur les formes pures. Une composition spécifiquement romane se trouve d'ailleurs incluse dans ce groupe : deux lions entrecroisés sur une variante du même réseau étoilé, dont une



A.



B.



C.



A.



B.

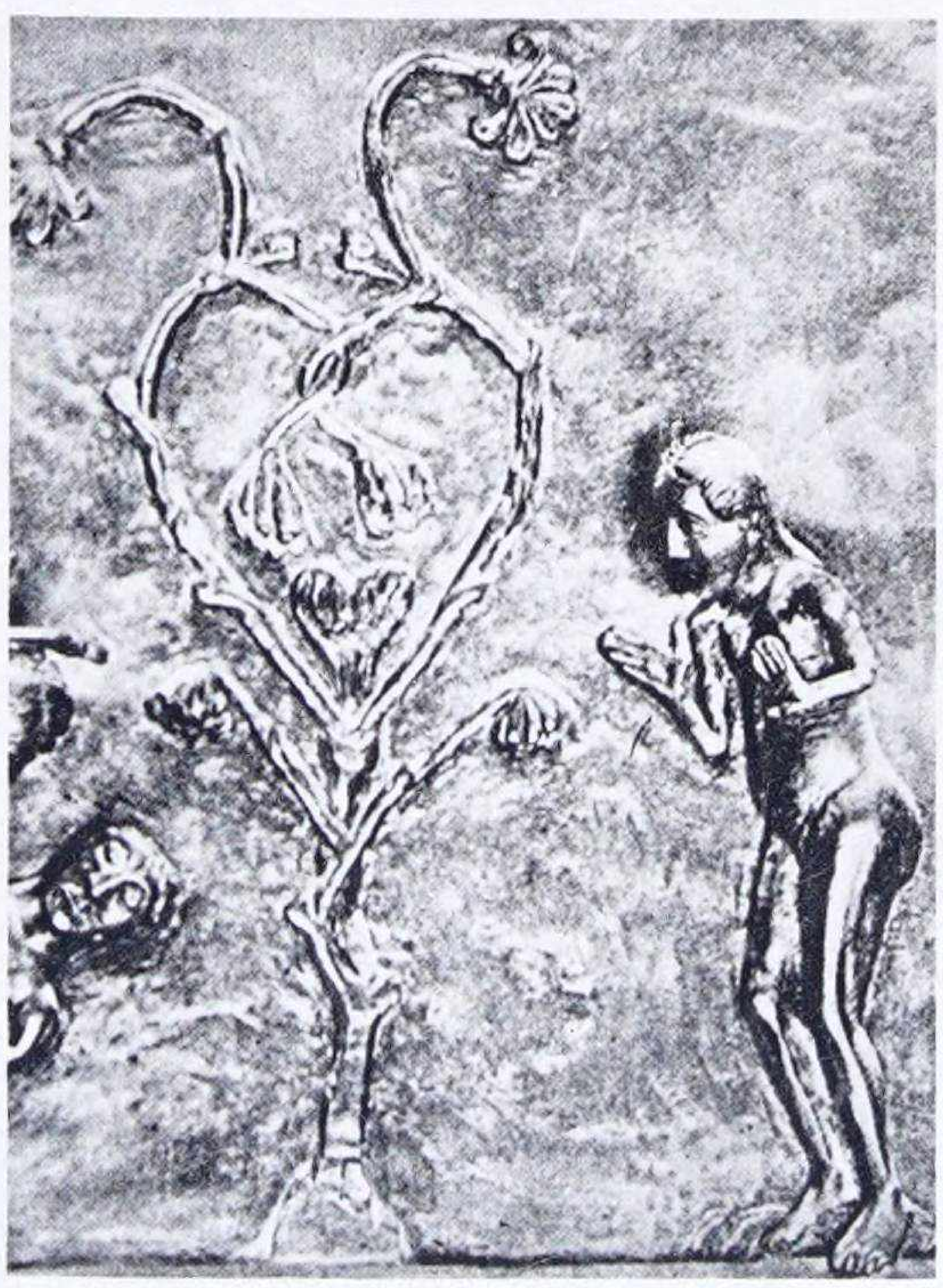
FIG. 22 - COMBAT CONTRE LE LION : A. DIPTYQUE CONSULAIRE, C. 450. LENINGRAD. - B. ALBUM DE VILLARD DE HONNECOURT.

pointe est supprimée. Le motif, d'origine orientale [77], a eu une très large diffusion dans la sculpture [78] et dans les manuscrits [79] méridionaux. Un chapiteau de Wartbourg et une base de Rolduc [80] en montrent la reprise dans le foyer du Nord. Chez Villard de Honnecourt, le caractère archaïque des félins reste imprimé dans leur raideur et dans leur robustesse.

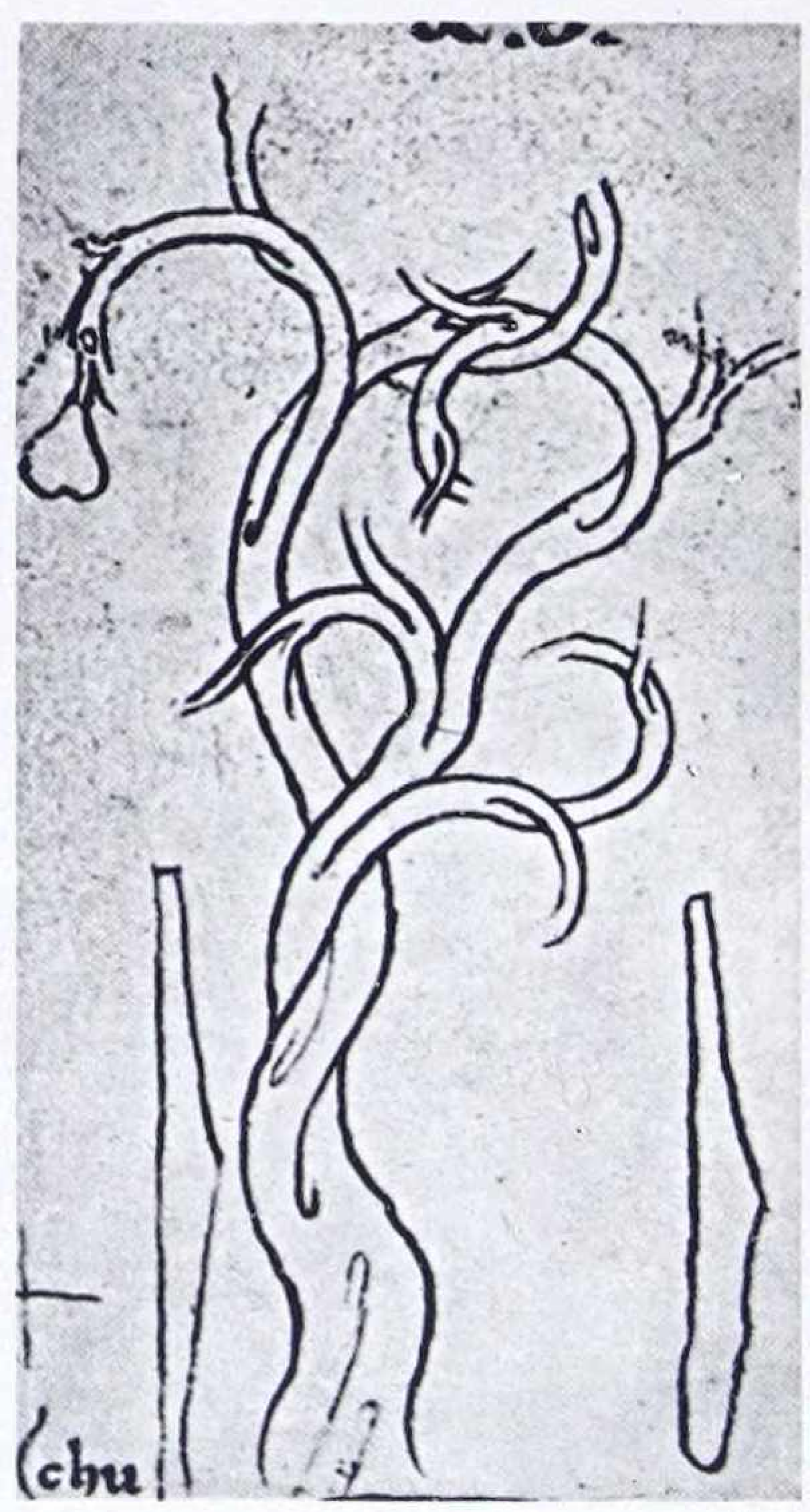
Le croquis voisine avec des hommes qui s'empoignent et qui s'arrachent les cheveux, composés aussi géométriquement, très répandus dans le décor du XIIe siècle [81]. Un chapiteau d'Anzy-le-Duc juxtapose les deux manières de lutte. Des images qui ne sont pas accompagnées d'une armature schématique mais qui l'accusent dans leurs traits, complètent ces illustrations. Les Animaux Évangélistes, le lion et le bœuf ailés, violemment

A GAUCHE :
FIG. 21 - DRAGON EN S : A. PSAUTIER DE L'ABBAYE DE SALEM, DÉBUT DU XIIIe SIÈCLE. HILDESHEIM, COD. SAL. X, 10. B. MANUSCRIT ROMAN, XIIe SIÈCLE. ADMONT, 105. C. ALBUM DE VILLARD DE HONNECOURT.

FIG. 23 - ARBRE A BRANCHES RENOUÉES : A. HILDESHEIM, PORTE DE BRONZE, 1007-1015. - B. ALBUM DE VILLARD DE HONNECOURT.



A.



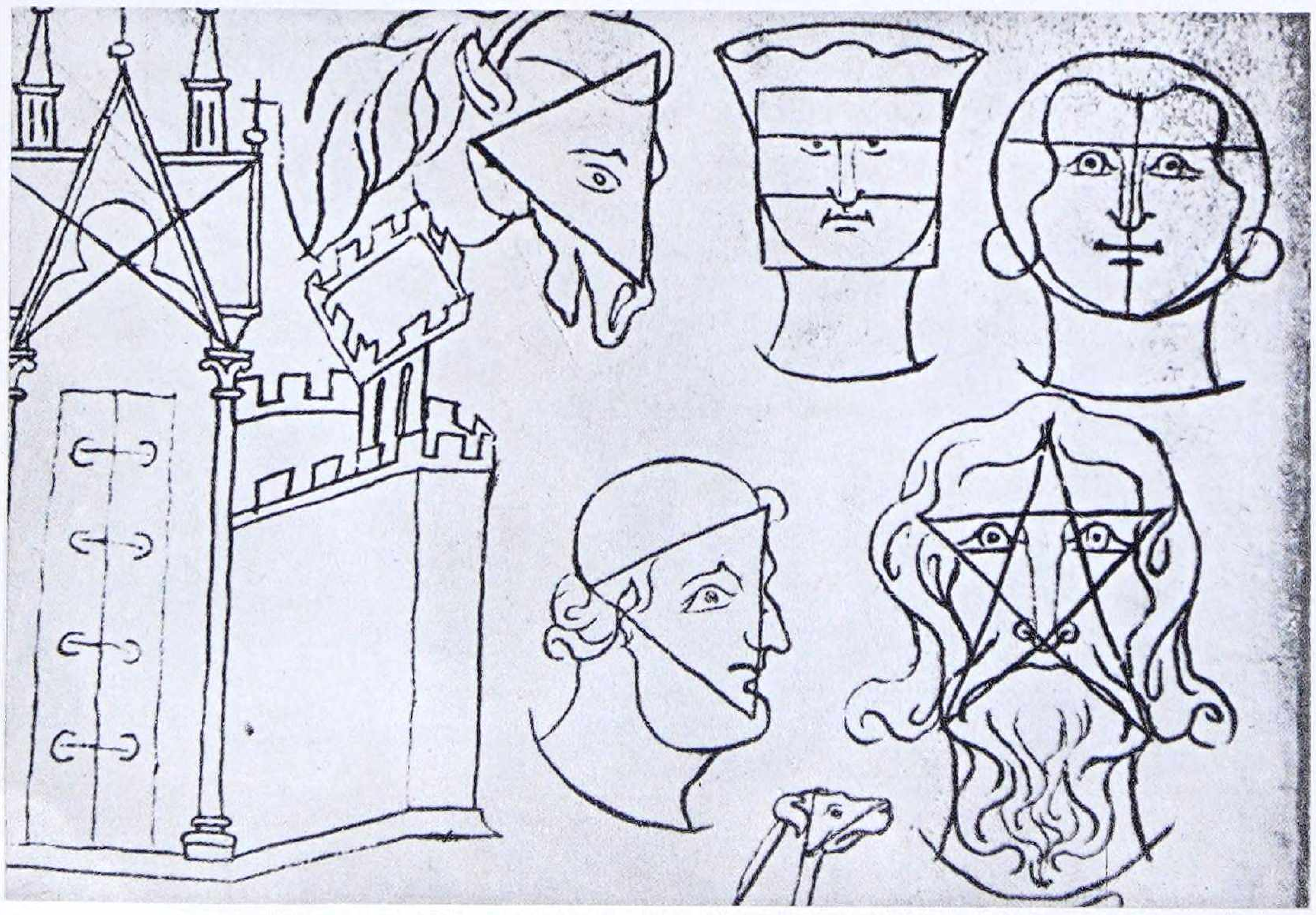
B.

dressés l'un en face de l'autre, proviennent peut être d'une croix processionnelle italienne pareille à celle de la cathédrale de Ravenne [82] mais tout en se roidissant sur deux belles courbes qui se répondent. Ailleurs, un chien s'enroule comme d'innombrables bêtes romanes, en roue [83].


Les procédés et les motifs romans sont largement représentés. On reconnaît la même dualité que dans les ateliers de Reims, les plus conservateurs, les plus modernes, auxquels Villard était associé : d'une part, le classicisme gothique, avec certaines affectations qui côtoient le maniérisme et une enquête méthodique sur les figures antiques et sur les formes de la vie, de l'autre, des artifices et des modèles repris dans différents répertoires du moyen âge. C'est sur une tradition géométrique enracinée que l'on voit se déployer la gamme de ses modulations, évoluant entre les raffinements islamiques et les dégradations gothiques par excellence. La diversité des dessins reflète l'encyclopédisme de l'époque et sa structure hétérogène. On y voit enregistrés sur le même plan les grands courants dominateurs et les courants souterrains, puisant tantôt directement dans le passé immédiat, tantôt le retrouvant dans ses modèles originels, le transposant de différentes façons dans les systèmes nouveaux. Présentés comme des recettes et des « secrets » de technicien, les croquis et leurs légendes apportent des précisions irréfutables sur la pensée profonde du temps et sur son mécanisme intérieur constituant une sorte de récapitulation.

Sans doute, ces survivances et ces transpositions n'ont-elles pas une valeur égale partout. Souvent leurs traces sont faibles. Il reste néanmoins acquis qu'en plein essor gothique et dans les centres mêmes qui y ont le plus contribué, les contacts avec le fonds roman n'ont pas été interrompus. Ils sont d'autant plus réguliers dans les milieux qui en sont plus ou moins éloignés. Mais là le processus change complètement d'aspect. Il ne s'agit pas d'une vie au ralenti, ou refoulée. C'est une continuation directe et parfois une floraison nouvelle à un moment où l'Ile-de-France a presque complètement achevé son œuvre. C'est là aussi que s'établissent, dans une confrontation immédiate, les solutions et les synthèses de l'avenir.

FIG. 24 - L'ART DE GÉOMÉTRIE : ALBUM DE VILLARD DE HONNECOURT.



La périphérie romane : anachronismes et stabilité



Chapitre 3

La périphérie romane : anachronismes et stabilité.

1. Phénomènes périphériques : stabilité, évolution inverse, orientalismes. Enchevêtrements d'époques et de courants. Modulations romanes. Complexe carolingien des développements hétérogènes et opposés.

2. Sculpture de la périphérie Est. Apports italiens et néo-archaïsmes germaniques. Italianismes suisses. Invasion normande. Tympans et masques anglo-normands. Vague romane de la Champagne : frises, chapiteaux, clefs de voûtes.

3. Peinture de la périphérie Est. Les songes des abbesses rhénanes : cosmogonie et perspectives mozarabes. Bestiaire ichtyomorphe. Un manuel de la fabrication des monstres. Alphabet zoomorphique.

EN PAGE DE TITRE, VISION DE SAINTE HILDEGARDE : MUR TRIPLE, LIBER SCIVIAS, DÉBUT DU XIIIe SIÈCLE. HEIDELBERG, SAL. X. 16.

Si l'on procède à un tour d'horizon en se plaçant au cœur des grands foyers gothiques, on est frappé par les contrastes de développement des répertoires et des formes. Le moyen âge roman est loin de s'éclipser avec l'essor du monde nouveau. Il se maintient et continue à s'enrichir dans différentes régions pendant une grande partie du XIIIe siècle La France méridionale, la Catalogne, l'Espagne sculptent d'innombrables chapiteaux, tantôt en maintenant leurs types, élaborés lors de la dernière phase (Saint-Guilhem-le-Désert, 1206, Tarragone, San Pau de Campoo de Barcelone, XIIIe siècle), tantôt en renouant avec leurs systèmes primitifs, wisigothiques (Peralda, première moitié du XIIIe siècle, Estany, XIIIe et XIVe siècles), ou islamiques (Lérida, 1203-1278) [1]. Le dernier groupe des Beatus s'échelonne de 1189 à 1220 (fig. 1). Il ressuscite la vision mozarabe dans sa grandeur et dans sa violence premières. La peinture murale (Sescorts, Aneu, début du XIIIe siècle, Arlanza, premier quart du XIIIe siècle) et les antependia (Sagars, premier quart du XIIIe siècle) reflètent son style rigide et tourmenté à la fois. Les courants gothiques se ressentent, de temps en temps, dans l'iconographie (Roda de Ribagorza, XIIIe siècle) et dans certains accents. Mais les figures se stabilisent et se rectifient non pas dans l'équilibre de la vie, mais dans un hiératisme byzantin (Barbara, premier tiers du XIIIe siècle, Osormort, milieu du XIIIe siècle). La fougue apocalyptique, les exotismes pittoresques sont apaisés par des clichés et par des traits qui relèvent, eux aussi, d'une tradition séculaire.

L'Italie vit également, à cette époque, sur un terrain complexe : un fonds roman, la Rome antique, Byzance, Chrétientés orientales, l'Islam, afflux du Nord. Tandis que Parme accueille Antelami avec son art de transition — une transition moins vers le gothique que vers une proto-renaissance — une floraison romane se poursuit à Lucques, dans son intégrité, au XIIIe siècle, et une poussée lombarde se dirige vers le Sud (Foligno, 1201, Castelnuovo, 1253, Cingoli, 1295). Avec leurs entrelacs et leurs rinceaux méplats peuplés de créatures vivantes, certains de ces portails ont été comparés à l'art du XIe siècle. Un « art du XIe siècle » mais d'une facture populaire, aux violentes disproportions et d'un expressionnisme abrupt renaît parallèlement dans une série de dalles sculptées et de tympans (Tusca-



nia, 1206, Ancône, 1210, Poggibonsi, 1234). Sur le tympan d'Arezzo (1221), le *Baptême du Christ* est une transposition en relief d'une fresque byzantine. A mesure que l'on avance vers le Sud, l'Italie devient de plus en plus romane. Si le portail de San Clemente de Casauria, dans les Abruzzes (après 1180), ressent la « transition » française, San Giovanni in Venere reprend, en 1230, les éléments de Saint-Zénon de Vérone, d'un siècle antérieur. En Apulie, la vague lombarde affronte directement l'Orient — l'Orient arabe, l'Orient chrétien retransmis par les Balkans — et le dépôt normand, dont le mélange produit une éclosion qui touche à son sommet vers l'extrême fin du XIIe siècle (Brindisi, Bari, avant 1197, Monte Sant' Angelo, après 1198) et se prolonge, avec un luxe écrasant et une saveur barbare, dans les trois premières décades du XIIIe siècle (Bitonto, Trani, Barletta, Ruvo, Siponto, Altamura). L'installation des Hohenstaufen dans les Deux-Siciles, en 1186, a puissamment favorisé ce développement. L'art de la cour allemande, ressuscitant le songe de la grandeur romaine, introduisant dans le pays des châteaux forts gothiques et un décor champenois, ne s'est constitué que dans la dernière période du règne de Frédéric II. Jusqu'en 1233, l'empereur a fait méthodiquement revivre l'architecture et la sculpture de la région. C'est lui qui éleva, à Altamura (1228-1231), la basilique palatine avec des chapiteaux sculptés dans la meilleure tradition zoomorphique. En 1229, au moment même où, dans le Nord, naissent les figures les plus nobles et aux plus belles proportions, le monarque allemand tenant un sceptre terminé en fleur de lys, sa femme Yolande et leurs deux fils, sont figurés sur l'ambon de Bitonto comme des idoles romanes, à têtes énormes (fig. 2). L'œuvre est signée par Nicolas, un *sacerdos* et un *protomagister*. On ne peut concevoir plus radicale opposition de deux milieux et de deux mondes contemporains.

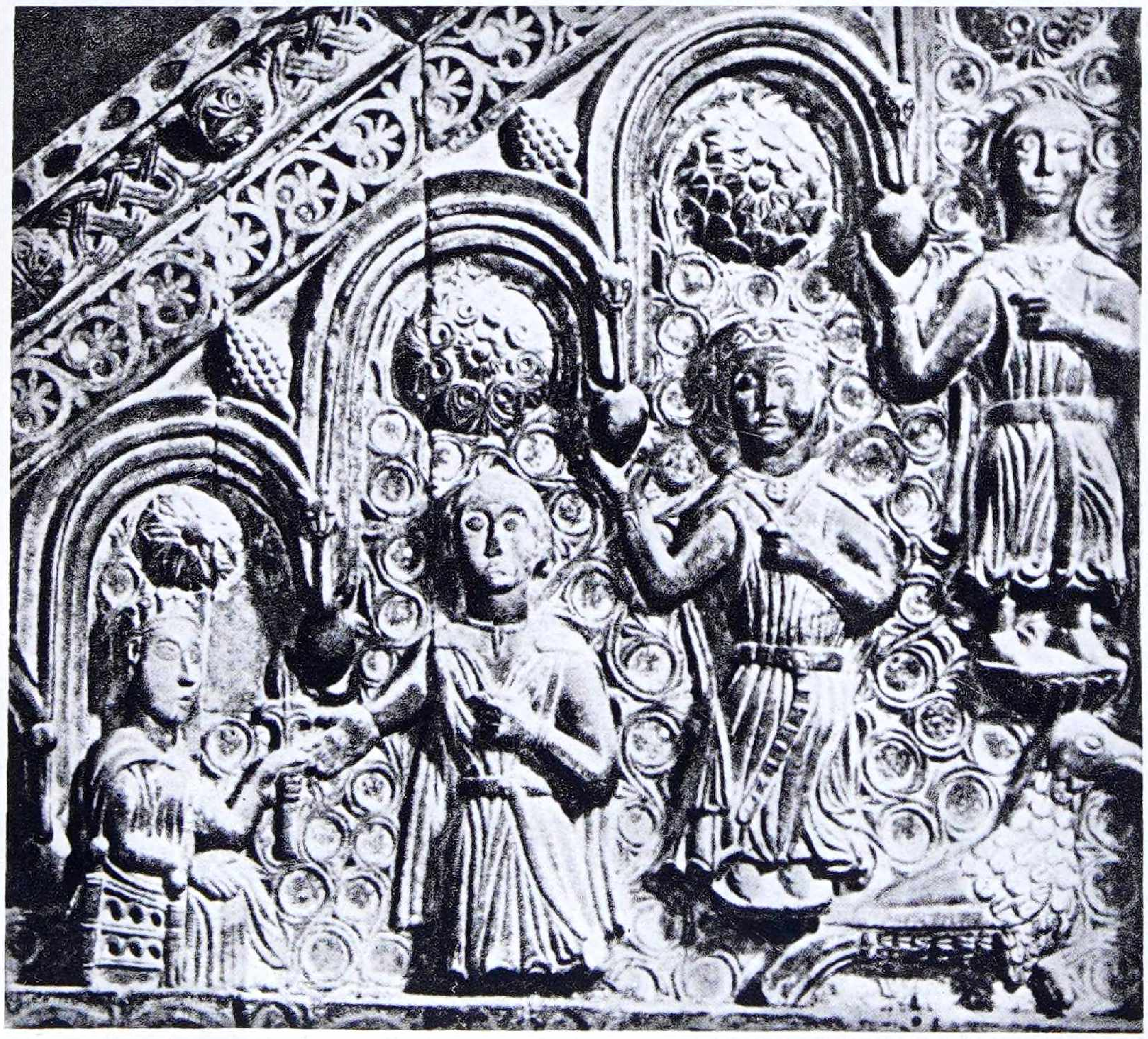
La peinture de manuscrits reprend des archaïsmes analogues. La Lombardie, Bologne, maintiennent un style romanisant jusqu'en 1270 environ. Dans le Sud, les derniers rouleaux de l'*Exultet* ne sont qu'à peine touchés par les apports septentrionaux, des tons azur et rouge, qui ne changent rien à la disposition et à l'iconographie, tandis que l'ultime éclosion de l'initiale montecassine, dont plusieurs éléments, les bouts zoomorphiques, les procédés de remplissage et le foisonnement en animaux, concordant étrangement avec les thèmes insulaires du haut moyen âge, présentent les caractères d'une véritable renaissance. Des lettres en pleine page, des spirales bleues, vertes, jaunes, mauves, se déployant sur un fond d'or, entrelacées avec des bêtes d'un blanc d'ivoire qui s'y débattent comme dans un engrenage de roues, retrouvent au XIIIe siècle la qualité et la richesse de leur plus belle époque (fig. 3). Les mosaïques et les fresques reviennent, de leur côté, vers des systèmes primitifs en durcissant et en

FIG. I - APOCALYPSE HISPANIQUE : COMMENTAIRE DE BEATUS. PARIS, B. N., NOUV. ACQ. LAT. 2290, DÉBUT DU XIIIe SIÈCLE.

aplatissant les silhouettes dans une stabilité ou dans des mouvements schématiques, en condensant les tons, en revenant vers un graphisme sec. L'Orient n'est pas seulement puissant dans ses îlots, Venise et le Sud. Il envahit Florence (coupole du Baptistère, 1225-1250, abside de San Miniato, 1297) et Rome (abside de Saint-Paul-hors-les-murs, 1218, S.S. Quattro Coronati, 1243-1254). Byzantinisme académique, byzantinisme populaire, Asie Mineure, Syrie, y multiplient leurs conventions et les figures exotiques. Tout un bestiaire roman et oriental renaît avec les marbres incrustés de mastic sombre (cathédrale San Michele de Lucques, fin du XII^e^ siècle - première moitié du XIII^e^ siècle, Ancône, début du XIII^e^ siècle) (fig. 4) dont la technique jouit maintenant d'une nouvelle vogue. La cathédrale de Lyon (fin du XII^e^ siècle) et Saint-Maurice de Vienne (consacré en 1251 par Innocent IV) en font usage, en reprenant les mêmes motifs.

C'est du côté rhénan et dans le centre de l'Europe, avec la cour allemande installée dans l'Italie méridionale, que ces courants ont eu leur plus profonde répercussion. Mais rien n'est plus complexe que les remous de la périphérie de l'Est pendant cette période. Dans certaines zones, toute l'histoire de la plastique monumentale y évolue à contre temps [2] : apparition des formes archaïques avec un siècle de retard, mélanges d'écoles et de stades. Les mêmes états morphologiques sont introduits à des moments différents. Des états consécutifs se manifestent à la même date. Des centres arriérés voisinent avec des centres novateurs. Des rythmes lents d'évolution succèdent aux rythmes accélérés. Des rythmes inégaux s'enchevêtrent. Même à la fin du XIII^e^ siècle, le gothique est, parfois encore, marqué par le roman. L'exubérance et la vigueur des formes germaniques résultent souvent de ces fusions. Freinée par l'héritage carolingien et ottonien, la

FIG. 2 - EFFIGIE DE FRÉDÉRIC II : AMBON DE BITONTO, 1229.



floraison de la sculpture ornementale et architecturale se produit à une époque où elle peut être puissamment alimentée par de nombreux répertoires à sa portée, constitués dans les limites de la chronologie normale. Aussi les voit-on accueillis avec un même empressement. Ce sont d'abord les foyers transalpins, la Lombardie romane et l'Apulie à demi-orientale qui interviennent avec le plus de continuité. Mais l'Italie n'est pas seule à exercer une influence décisive. Des apports massifs arrivent aussi d'ailleurs et des régions les plus inattendues : Nord-Ouest et Ouest. D'une part, la Normandie et même les centres insulaires, de l'autre, la Champagne avec les affluents de « transition » venus de l'Ile-de-France, interviennent et se croisent avec les vagues méditerranéennes. Se répandant dans les premières décades du XIII^e^ siècle, certains de ces mouvements, nettement archaïsants, présentent le remarquable phénomène d'une vigoureuse action à retardement. Une sculpture rude, une sculpture souple, des entrelacs et un bestiaire italiens, des bâtons brisés normands et des motifs celtiques se côtoient et se refont loin de leur berceau, souvent sur les mêmes monuments, à l'heure où, par ailleurs, le monde gothique est unifié dans son plus pur accomplissement.

Dans la peinture monumentale et dans la miniature, c'est à Byzance et à l'Orient que se rattachent les facteurs dominants. En Rhénanie, les voûtes d'arêtes (Saint-Patrocle de Soest, c. 1220) et même les voûtes d'ogives (Sainte-Marie-Lyskirche de Cologne, c. 1250) sont décorées comme des coupoles, avec les personnages tournant dans des registres circulaires. En Bohême, les formes byzantines triomphent à Znojmo (début du XIII^e^ siècle). Elles règnent dans le Tyrol où les premières compositions étaient exécutées par des élèves des Vénitiens sinon par des mains grecques. Brixen (église et baptistère, 1220 et 1250) et Windisch-Matrei (c. 1250) (fig. 5) parviennent à des effets expressionnistes. Même les vitraux (Marbourg, Strasbourg) reflètent des thèmes italo-byzantins. L'illustration des manuscrits reprend, de son côté, divers byzantinismes avec une insistance toute germanique : byzantinisme convulsif et grimaçant, byzantinisme rigide mais animé d'une même tension interne, en les articulant différemment, en Saxe, en Franconie, en Souabe, et en les apaisant avec une seconde école saxonne, vers le milieu du XIII^e^ siècle, dans un byzantinisme maniéré mais plein de grâce et d'un lyrisme authentique, à l'intérieur d'une perfection formelle (*Missel* de Semeko, *Evangéliaire* de Goslar). Le processus est analogue à celui que nous avons noté en Catalogne où les excès romans se calment, au même moment, dans une sérénité non pas gothique, mais orientale.

Dans les foyers diamétralement opposés, en Angleterre même, et dans les territoires lui faisant face, qui vivent pourtant dans un climat très

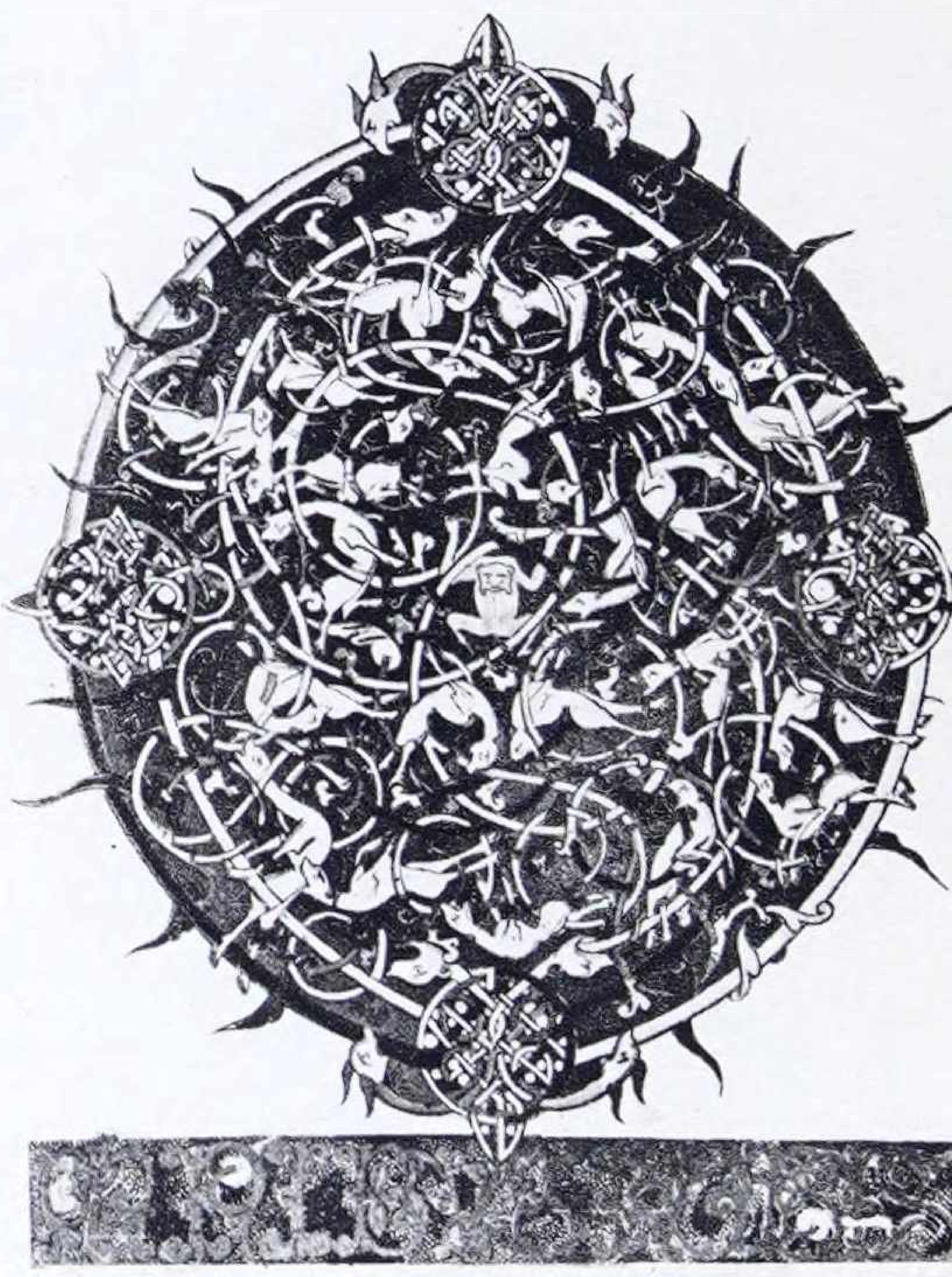


FIG. 3 - LETTRE EN PLEINE PAGE : INITIALE MONTE-CASSINE, XIII^e^ SIÈCLE.

différent, le phénomène périphérique est d'autant plus puissant qu'il s'exerce à double sens : continuité, résurrection des éléments anciens, évolution organique les intégrant dans l'ordre rénové. La renaissance anglo-saxonne qui a fleuri dans les écoles du Sud avec le style de Winchester, ralentissant, comme la tradition ottonienne, en Allemagne, l'introduction des formes romanes proprement dites, y eut, de même, pour résultat, un certain décalage dans le temps. Propagés par la conquête (1066), le thème et les compositions spécifiques poursuivent leur développement dans la sculpture jusqu'aux premières décades du XIII[e] siècle, affrontant un art gothique en plein essor. L'évolution comprend une réapparition des sources celtiques selon la progression inverse qui, en Espagne, ranime les fonds wisigothiques et mozarabes, et, en Italie, des archaïsmes orientaux. Byzance, que l'on voit maintenant cerner de tous côtés le monde occidental, atteint aussi ces zones extrêmes, en se greffant tout particulièrement sur les fresques (Saint-Albans, c. 1220, Saint-Sépulcre de Winchester, c. 1225). C'est également dans ces régions autour de la Manche que se produit, vers 1260, la plus belle éclosion des ornements zoomorphiques dans les dallages de pierre, remplis de matières sombres selon le mode italo-oriental. Enfin, les cycles fantastiques qui ont hanté le moyen âge roman, l'*Apocalypse*, l'*Enfer* et les *Bestiaires* connaissent maintenant leur meilleure expression. L'enluminure des manuscrits poursuit parallèlement son jeu avec les monstres et les figures drôlatiques se rattachant aux traditions anglo-normandes. Des systèmes franco-insulaires nouveaux se constituent et se répandent vers l'Est, reprenant ainsi leurs anciennes routes.

En face de l'éclosion gothique se dressent, non pas des îlots isolés en train de se désagréger, mais un immense territoire, en pleine ébullition, faisant revivre des répertoires romans, les recréant dans un retour aux premières sources. Déformée souvent par une optique braquée sur l'Ile-de-France et sur son expansion, la perspective de cette géographie formelle se rectifie lorsqu'on se place à égale distance des deux objets et que l'on embrasse la tranche chronologique dans son ensemble. C'est uniquement l'intégration dans le réseau contemporain de tous les groupes, souvent classés dans des catégories indépendantes, en marge de l'évolution générale ou rattachés directement aux couches antérieures, qui rétablit l'exacte image d'une époque. Sans doute, la diffusion des nouvelles formes est-elle rapide, sur des distances illimitées, dans certaines directions, mais elle se heurte partout à des remparts solides et elle traverse, pendant longtemps,

FIG. 4 - MARBRE INCRUSTÉ : ANCONE, DÉBUT DU XIII[e] SIÈCLE.

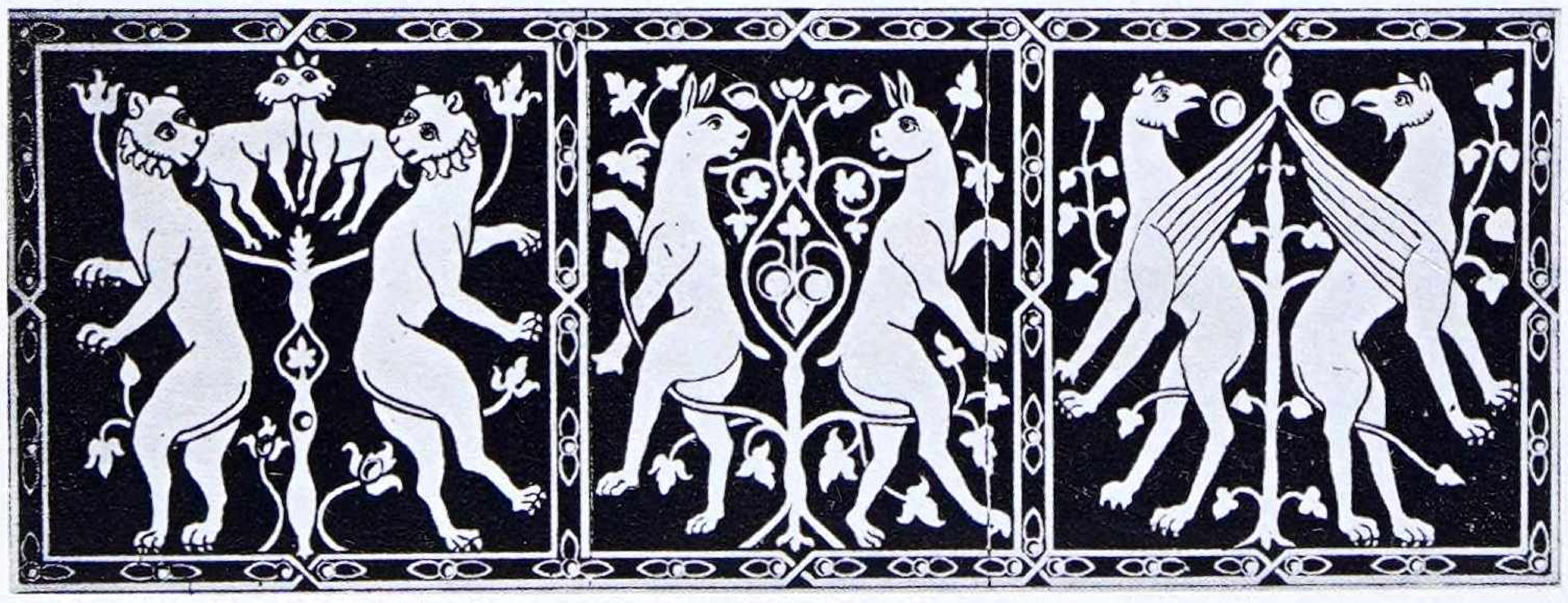



FIG. 5 - VOUTE PEINTE : JÉRUSALEM CÉLESTE, WINDISCHMATREI, TYROL, C. 1250.



des contrées insensibles à sa marche. La structure de la première moitié du XIIIe siècle est faite d'oppositions et de contrastes : d'une part, l'affranchissement de la loi du cadre et de l'ornement, de l'abstraction, le retour à l'équilibre organique et le réveil de la nature, d'autre part, un renouveau de toutes les servitudes, de toutes les conventions, et la propagation d'une faune et d'une humanité monstrueuses. D'une part, l'évolution est unifiée : tous les courants fondamentaux s'acheminent imperturbablement vers le même but et en vertu d'une même puissance, d'autre part, se manifestent une grande diversité de développements sous l'impulsion de forces hétérogènes, une inquiétude, une fièvre où il n'y a rien d'un déclin.

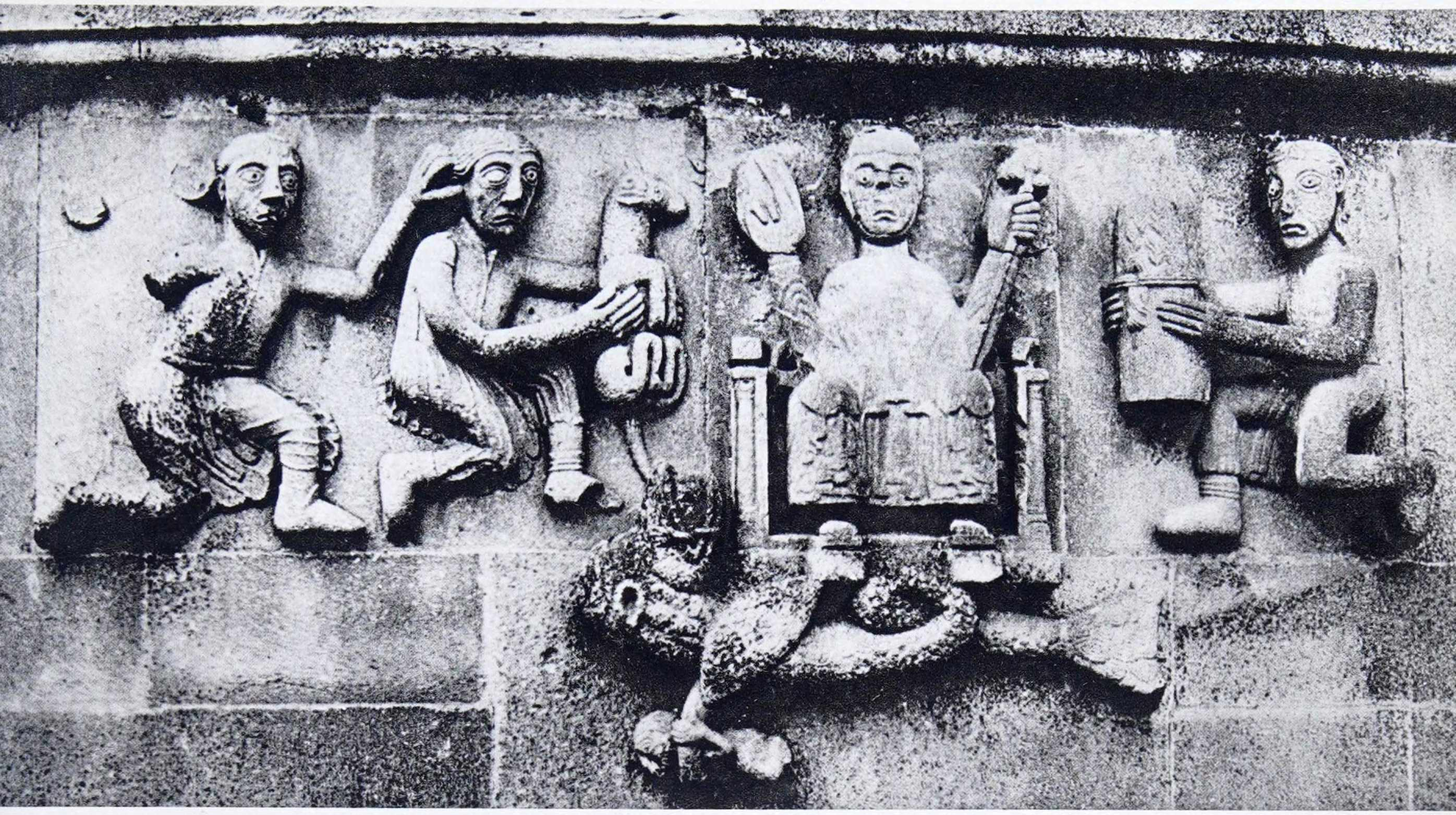
Une seule période du moyen âge présente une telle disparité morphologique et une égale multiplicité de sources : la période carolingienne où l'on voit, dans la même strate du temps, les belles figures des ivoires du groupe Ada, avec les « plis mouillés » de leurs vêtements, d'un aspect presque rémois, les hommes réduits à des schémas grossiers de l'autel de Ferentillo, les personnages roidis dans leurs longues robes byzantines de Cividale, les entrelacs savants des stucs de Mals, les animaux wisigothiques et orientaux de Naranco. Dans la peinture des manuscrits, à une humanité antique réinstallée sous les frontons et à la faune vivante et pittoresque du *Physiologus* de Berne, s'opposent l'humanité géométrique et le bestiaire filiforme noué en d'inextricables entrelacs des calligraphes « Scotti » qui continuent à se répandre.

Le mécanisme des impulsions, le jeu des forces qui se combattent ou se replient sur elles-mêmes, se développent aussi selon un schéma analogue : rupture avec le style ornemental zoomorphique des premières phases et renversement de la tendance, raffermissement, enrichissement de ces mêmes formes à l'intérieur d'une même distribution des zones et dans une même succession. Des survivances mérovingiennes avec une virulence romane, un siècle après la formation de l'art carolingien proprement dit, des réveils des fonds locaux, des attractions barbares et orientales, des invasions insulaires poussant au paroxysme le goût de la géométrie et des déformations, agitent de vastes régions périphériques, tandis que dans les centres impériaux, on est en train de procéder à une restitution systématique et unilatérale de l'idéal du classicisme. Le monde est un dans sa diversité. L'his-

FIG. 6 - SCULPTURE ROMANE : BERCHTESGADEN, CHAPITEAUX DU CLOITRE, 1228-1245.







toire des manuscrits révèle tout un réseau de transmissions et de contacts entre les groupes. C'est cet enchevêtrement des arts et des époques qui a conditionné les permanences du moyen âge tératomorphe dont le triomphe sur le mirage antique, à l'aube de l'ère romane, fut décisif pour sa naissance.

Dès le tournant de « transition », jusqu'au milieu du XIII[e] siècle, l'Occident traverse une période semblable, avec un déplacement de l'axe géographique vers l'Ouest, non seulement par la reprise, sur une échelle plus vaste, des éléments et des concepts de la première renaissance impériale, mais également par son complexe « périphérique ». L'Europe revit une époque double mais cette fois-ci, ce seront les forces du « centre » qui l'emporteront avec éclat. Plus riche encore et non moins tenace dans ses prédilections innées que la périphérie carolingienne, la périphérie gothique restera toutefois fidèle à sa mission, en sauvegardant d'abord ses fonds, en les retransmettant ensuite au monde qui la pénètre. Aux afflux succèdent les reflux.

FIG. 7 - SCULPTURE ROMANE : SCHÖNGRABERN, FRISE ABSIDALE, C. 1230.

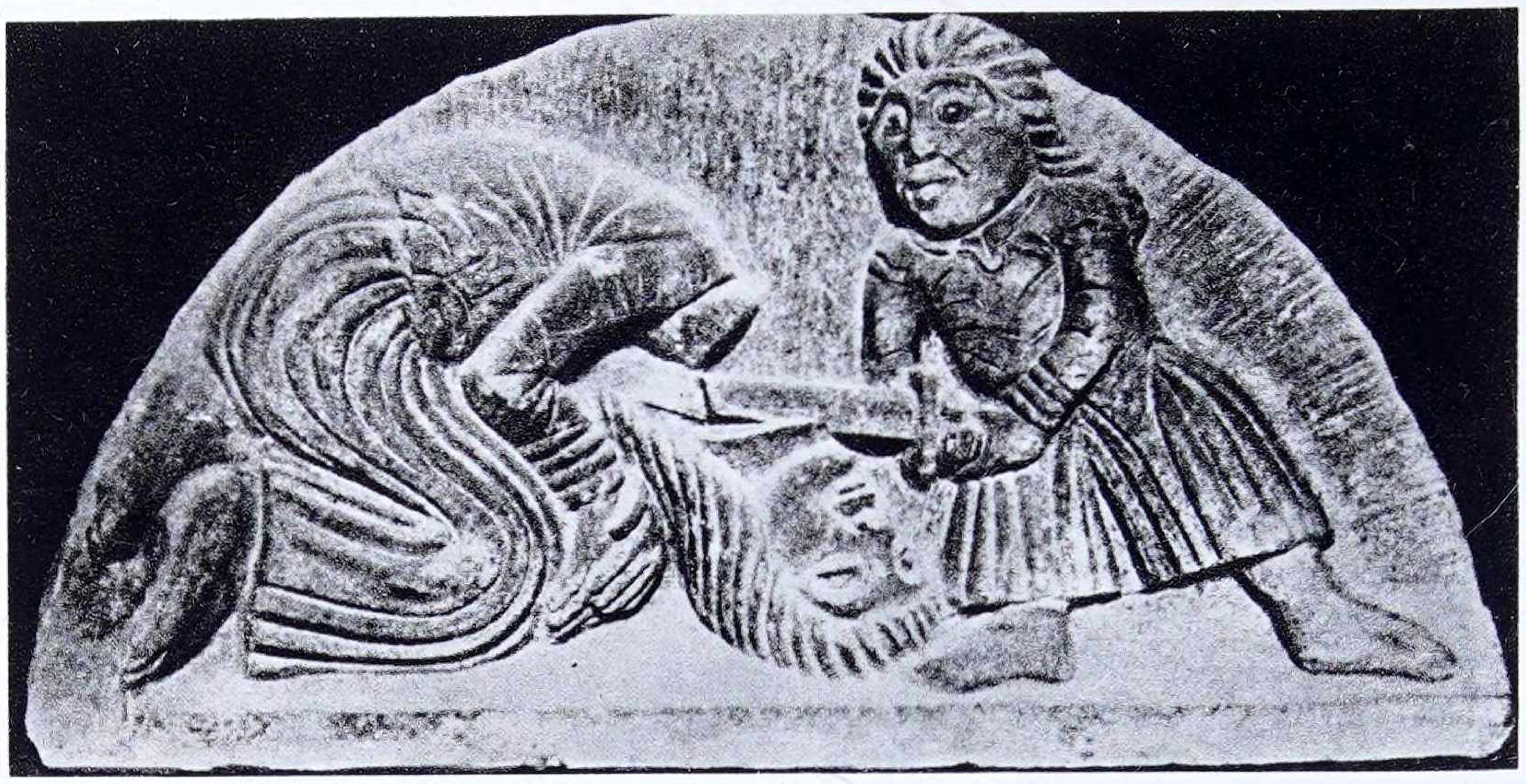


FIG. 8 - SCULPTURE ROMANE: SCHAFFHOUSE, TYMPAN, C. 1220.

2

Il nous est impossible de donner ici une histoire, même abrégée, de l'art roman du XIII[e] siècle qui constitue un bloc à faces multiples et un ensemble de facteurs jouant diversement sur toute la zone périphérique, dans le même sens, mais dont l'action sur les systèmes ultérieurs est modulée selon les groupes plus ou moins étroitement associés à leur genèse. Ce sont le centre de l'Europe et ses limites Nord-Ouest, dont la stabilité révèle avec le plus d'éclat certaines aspirations profondes du moyen âge, que nous devons interroger, dans la mesure où se maintiennent les grands répertoires ornementaux et fantastiques, et, tout d'abord, le vaste territoire se déployant en éventail entre le Rhin et les frontières italienne et balkanique.

Tout en se déroulant dans un réseau de plus en plus complexe d'apports et de courants, le développement de la sculpture s'y poursuit régulièrement, sans heurt. Un important essor, ayant les formes italiennes pour arrière-fond mais parfois vigoureusement interprétées, se manifeste entre 1200 et 1260 dans l'axe Salzbourg-Ratisbonne, en s'étendant sur toute la zone au sud du Danube. Les piliers, les *Bestiensaülen* de la crypte de Freising, montés avec la voûte en 1205 [3], où l'on a cru voir des scènes des *Nibelungen*, sont une mêlée de personnages et de dragons. La composition s'inspire des piédroits lombards ou des colonnes de Lucques, chargés de monstres, en négligeant la trame géométrique. Il n'y subsiste plus rien des courbes régulières nouant les corps dans des replis exacts, mais une agitation qui n'en retient que le parti déformateur. Dans le cloître de Berchtesgaden, reconstruit de 1228 à 1245 [4], les doubles chapiteaux, au tailloir prenant, comme à Bitonto, la dimension et la valeur d'une seconde corbeille, sont

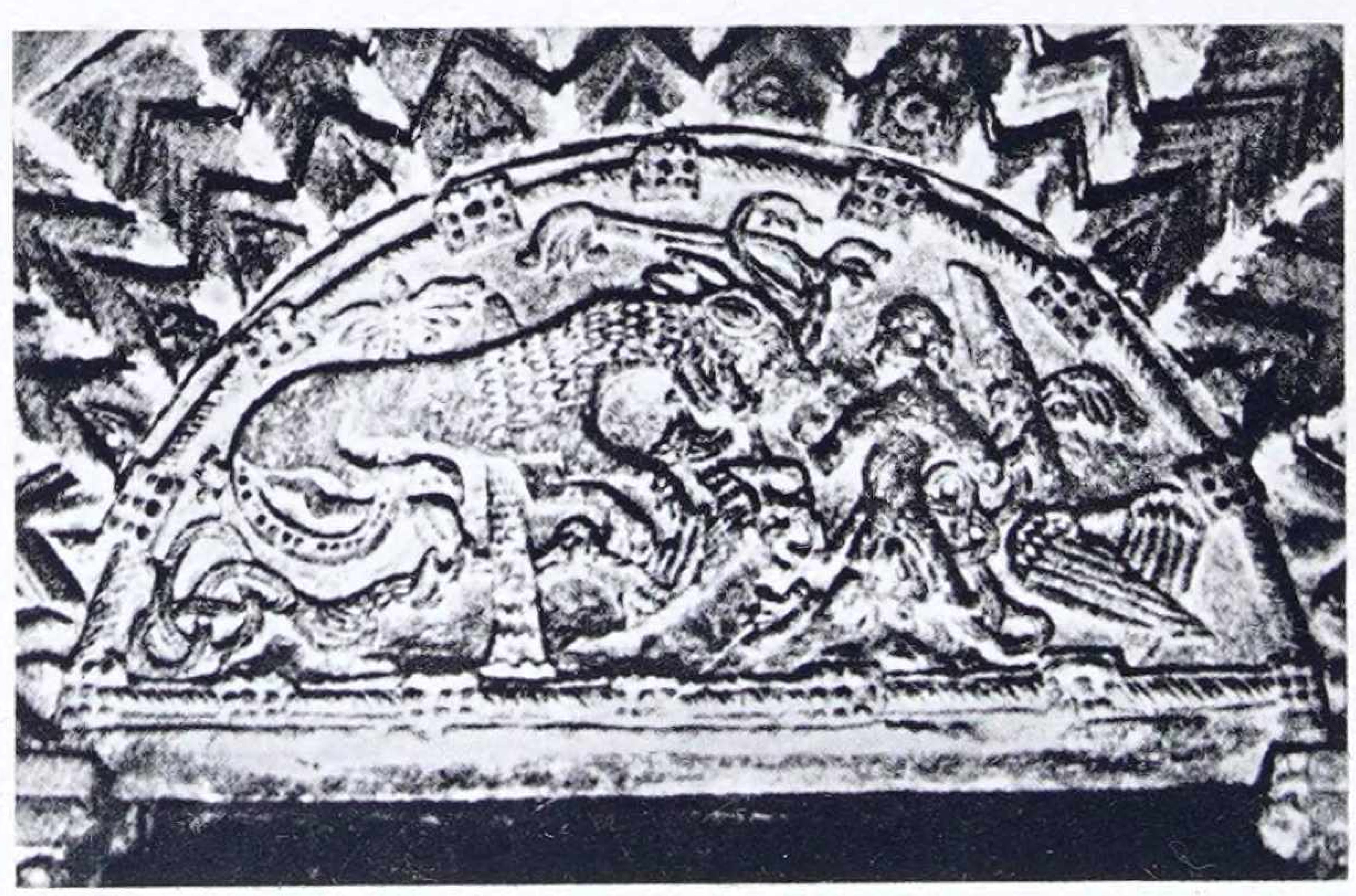
décorés, par contre, de reliefs solides, dans un respect parfait des règles architecturales (fig. 6). Un schématisme intégral dans la composition des troncs, des jambes et des bras, un réalisme pathétique des masques démesurés fixés aux angles, produisent, par contraste, des effets surprenants. Transposés par les Allemands, les systèmes italiens acquièrent une âpreté tendue et une exubérance farouche. L'un des aspects fondamentaux du néo-archaïsme de l'époque consiste dans ces oppositions et ces affectations. La série fait suite à la sculpture de Passau (deuxième-troisième décade du XIIIe siècle) où Frédéric II a séjourné en 1217 [5].

Plus à l'Est, en Carinthie et dans la Basse-Autriche, cette vague romane nous a laissé un groupe de tympans (Gurk, c. 1200; Lieding, c. 1210; Mistelbach, c. 1225) [6], avec des êtres fabuleux et des combats dans un relief tourmenté et deux ensembles importants : Schöngrabern et Saint-Etienne de Vienne. A Schöngrabern (c. 1230) [7], l'abside entière est tapissée — envahissement lombard et oriental d'une paroi — par des compositions d'un extraordinaire primitivisme mais dont la puissance expressive est due à une science de maladresse (fig. 7). Le *Riesentor* de la cathédrale viennoise que l'on situe tantôt entre 1258 et 1267 (dates d'un incendie et de la consécration) tantôt au deuxième quart du XIIIe siècle, donne une version plus tempérée et plus académique de la plastique romane tardive [8]. Des dragons et des chimères entrelacés, des groupes antithétiques, des animaux à tête unique sur un corps double s'enchaînent en une frise taillée avec une précision et une finesse transalpines. La reprise de ce décor dans un grand centre confirme que, dans les autres monuments, il ne s'agit pas d'attardements provinciaux mais d'un essor général.

Au Nord, le cycle de la Germanie méridionale traverse le Main, avec l'église de Grossenlinden, aux environs de Giessen [9], dont le portail est submergé par des dragons, des animaux, des personnages, traités dans la plus rude manière bavaroise. A l'Ouest, une importante école, dont Fastenau [10] situe le développement dans les trois permières décades du XIIIe siècle, se constitue de son côté en Souabe, pays des Hohenstaufen, en reprenant les mêmes archaïsmes populaires. Le bestiaire roman n'apparaît pas seulement sur les tympans et sur les chapiteaux. Il envahit aussi les arcatures des corniches (Brenz, Oberstenfeld, Schwärzloch), conformément au mode

FIG. 9 - COMBAT DE SAINT MICHEL : A. WINDBERG, TYMPAN, DEUXIÈME QUART DU XIIIe SIÈCLE. - B. PITSFORD, TYMPAN, C. 1150.


A.

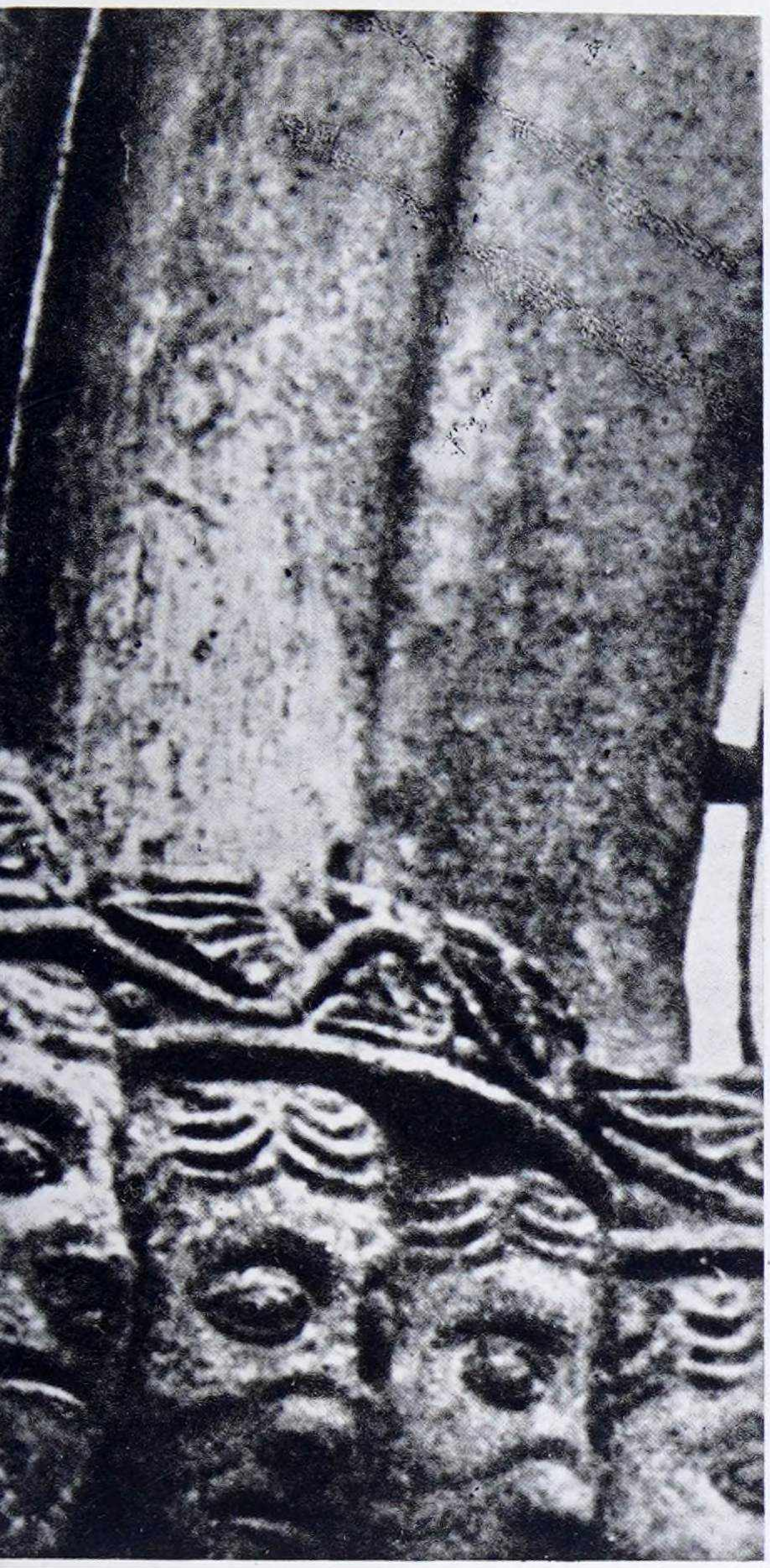

B.

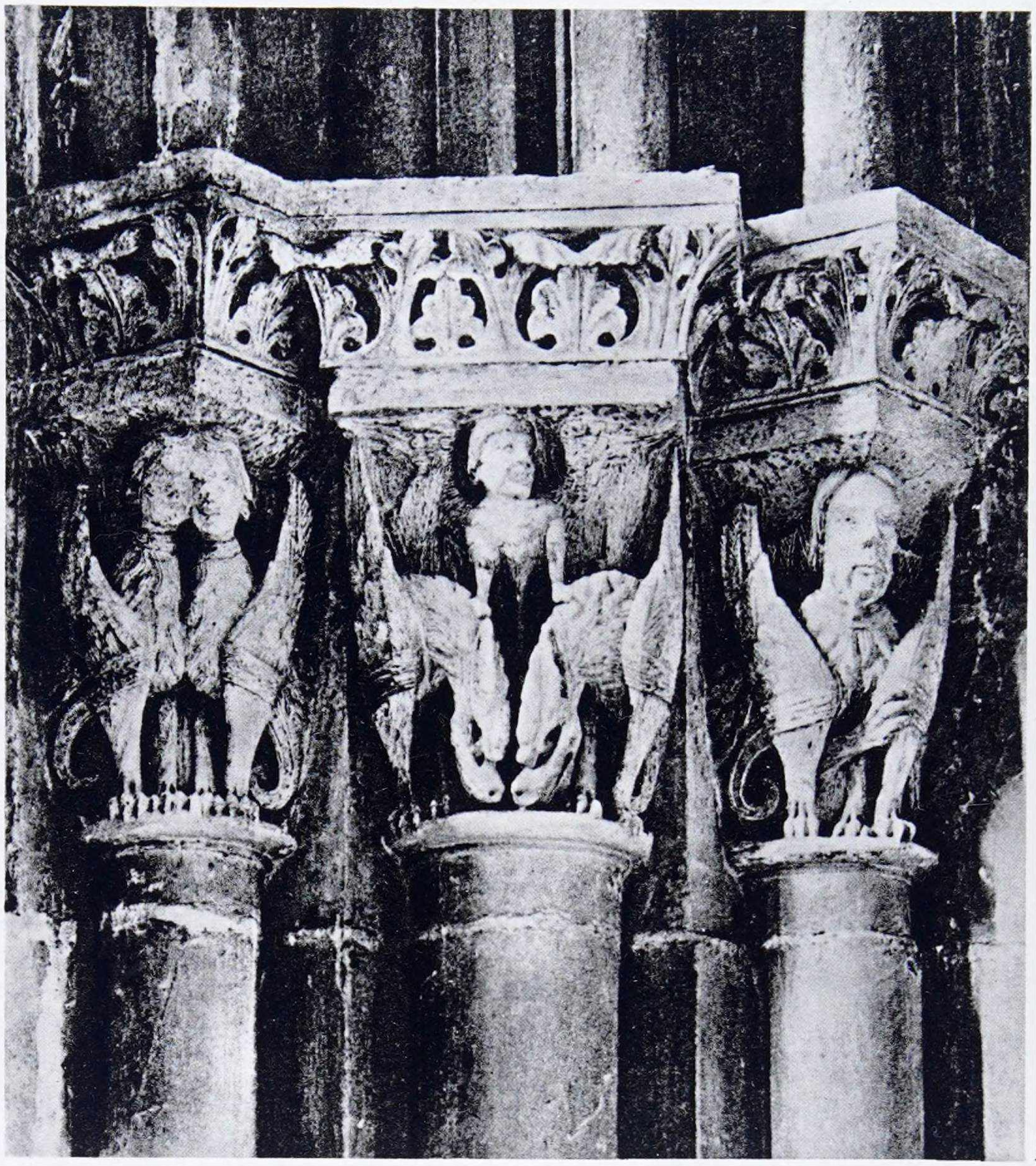


A.

italien dont les Abruzzes, entre autres, offrent des exemples. La région confine aux Alpes et au Haut-Rhin, un carrefour des grandes voies romanes, réunissant des conditions particulières. Bourgogne, Provence, Catalogne s'y greffent, tour à tour, sur un fond stable, lombard par excellence, dont la puissance ne cesse de s'accroître. La reconstruction de la cathédrale de Bâle, brûlée en 1185, marque un regain de son action. Le portail de Saint-Gall, rebâti avec une remarquable unité et où l'on a reconnu les éléments de la sculpture du Baptistère de Parme (1196) [11], se trouve en tête d'un groupe dont Sigolsheim, en Alsace (c. 1200 ?) [12] donne une version rus-

FIG. 10 - DÉCOR A TETES : A. MÜNCHSMÜNSTER, PORTAIL DE L'ABBAYE BÉNÉDICTINE, C. 1220-1230. - B. TILLY-SUR-SEULLES (CALVADOS), XII^{e} SIÈCLE.





A.

tique des chapiteaux, tandis que les reliefs du déambulatoire [13], parmi lesquels un Alexandre emporté par les griffons, réplique de la sculpture antelamique de Borgo San Donnino [14], et une famille de sirènes-poissons, le père, la mère et l'enfant prenant le sein, reparaissent successivement, sans doute après 1200, à Petershausen, près de Constance, à Fribourg-en-Brisgau [15] et à Saint-Ursanne. Des vagues nouvelles arrivent aussi directement. A Coire, les chapiteaux du chœur (première décade du XIII[e] siècle) [16] se cou-

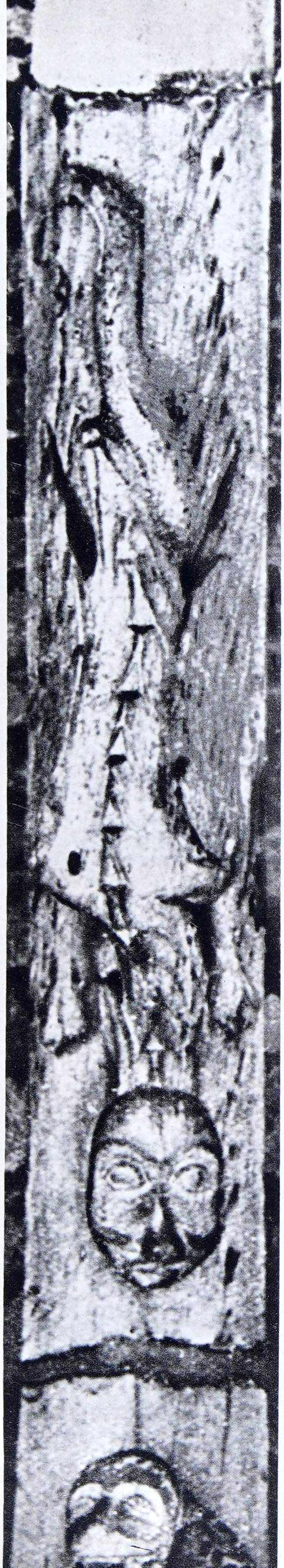
FIG. II - DÉCOR ROMAN DE L'ARCHITECTURE GOTHIQUE : A. SAINT-PIERRE DE GENÈVE, C. 1232. - B. MAGDEBOURG, DEUXIÈME-TROISIÈME DÉCADE DU XIII[e] SIÈCLE

B.



B.





vrent d'un décor italianisant, avec des personnages entre les monstres, interprétés non sans rudesse, mais très exacts dans la sécheresse ornementale. A Schaffhouse [17], cet art fleurit vers 1220. Dix tympans avec des scènes religieuses (fig. 8), une chasse, la fable du corbeau et du renard et plusieurs plaques avec des animaux, un basilic, un éléphant, un lion foulant une bête ailée, qui ont servi de revêtement à des piliers, attestent l'ampleur et la pureté de ce mouvement. Si les systèmes plus violents, plus exotiques dans le traitement archaïsant et le débordement baroque de cette plastique romane du XIIIe siècle [18], relèvent de l'Italie méridionale des Hohenstaufen, les combinaisons plus classiques se rattachent directement à l'Italie du Nord. Des briques, estampés de bas-reliefs, conservent un style et des motifs romans, jusqu'à 1265-1270 [19].

Si virulent, si étendu qu'il soit dans la diversité de ses apports, le facteur transalpin ne domine pas exclusivement ces monuments. Les afflux, qui viennent du côté opposé et traversent la périphérie de l'Est en s'y croisant dans les mêmes zones, introduisent aussi leurs répertoires spécifiques et contribuent au même sursaut. L'expansion normande, entre 1210 et 1230, prend le caractère d'une véritable invasion [20] et recouvre les portails et les fenêtres de bâtons brisés, de dents de scie et de chevrons romans, à Worms (1210-1220), à Ratisbonne (Saint-Jacques des Ecossais, côté méridional, c. 1220, et Saint-Emmeram, c. 1230), à Vienne et jusqu'à Jaàk en Hongrie (consacré en 1265) [21] où les angulations se déversent comme un torrent sous un portique lombard avec les lions stylophores et les piédroits aux ornements finement ciselés. Par un curieux destin, l'union la plus spectaculaire de l'Italie et de la Normandie se réalise non pas au XIIe siècle, en Sicile, mais à l'époque gothique dans les pays du Danube. Des effets singuliers sont obtenus par le contraste des formes conçues pour la lumière de la Méditerranée et pour le ciel humide et incolore du Nord.

Les courants Nord-Ouest se succèdent, entraînant des éléments toujours nouveaux. La crypte de Jerichow copie, vers 1215, les chapiteaux de Saint-Georges de Boscherville, et tout un groupe de tympans reprend des thèmes anglo-normands. A Gmund, en Souabe (1220-1230) [22], un personnage se dresse entre deux bêtes affrontées comme à Handborough, Charnay Basset ou Cambes. A Windberg (deuxième quart du XIIIe siècle) [23], un homme armé d'un glaive affronte un quadrupède d'une même façon et sur un



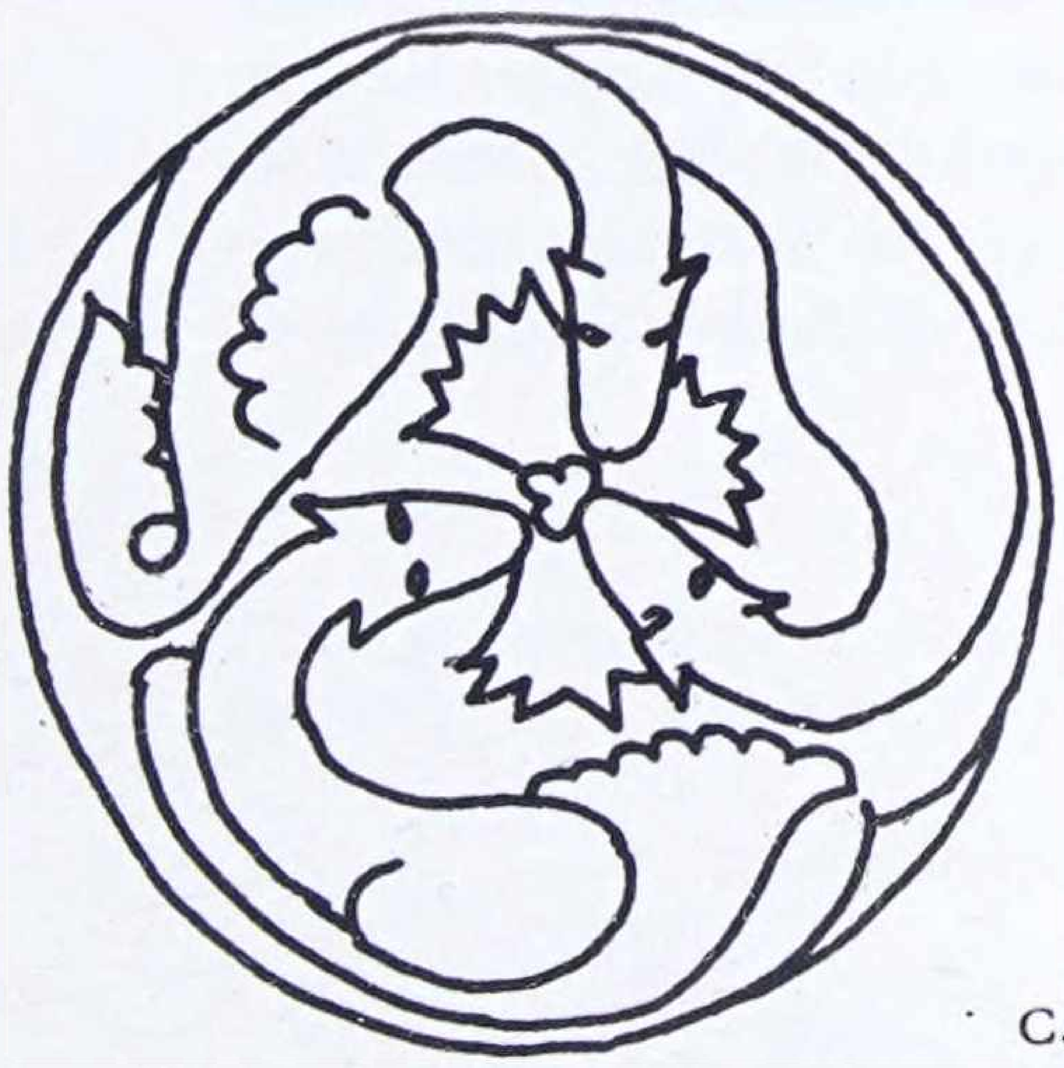
A.



B.

même fond de rinceaux que sur le tympan de Pitsford (c. 1150), représentant la lutte de saint Michel contre l'esprit du Mal, à la manière d'une scène des sagas scandinaves [24] (fig. 9). A Altenstadt et à Straubing (deuxième quart du XIII^e siècle) [25], le quadrupède est remplacé par un dragon à tête énorme et à queue enroulée, que l'on retrouve aussi en Angleterre, à Ault Hucknall et à Ipswich (c. 1000 ?). L'image diffère de la figuration habituelle de ces combats où le guerrier se superpose au monstre et le transperce avec une lance. Enfin, le thème le plus typique de la décoration anglo-normande, la tête en guise d'ornement, reparaît aussi dans ces régions, comme par miracle. A Dackenheim (c. 1220), il se développe en frise sur le sommet du chapiteau. Au portail de l'abbaye bénédictine de Münchsmünster (c. 1220-1230), reconstruit dans le cimetière de Landshut [26], des archivoltes retombent sur une extraordinaire rangée de masques, douze de chaque côté de l'ébrasement (fig. 10). Ce sont d'étranges faces aux yeux exorbités et aux moustaches en corde câblée, la même pour tous, qui courent sans interruption le long de ce chapelet monstrueux, en décrivant des losanges et des triangles dans un esprit tout insulaire. Tilly-sur-Seulles et Biéville, en Basse-Normandie, Gloucester (c. 1080), en Angleterre [27], offrent des exemples du même traitement de la moustache en câble. Sa reprise fidèle en Bavière signe l'origine de la série. Sans doute, les fondations monastiques irlandaises dont douze se sont groupées, en 1215, en une congrégation sous l'égide de Ratisbonne [28], ont-elles beaucoup contribué, de leur côté, à ces apports du Nord-Ouest, en renouant avec la tradition des Scotti qui exercèrent, au cours du moyen âge carolingien, une même action dans la même zone.

Une autre vague, venant de la même direction, mais dont la source est à mi-chemin, propage, en même temps, des formes différentes. Se répandant, dès le début du dernier tiers du XII^e siècle, dans le Brabant et le Limbourg, les systèmes de la sculpture romane, tels qu'ils se sont établis entre Châlons-sur-Marne, Paris, Noyon, descendent maintenant le long du Rhin, en pénétrant profondément les territoires germaniques. On les retrouve vers 1200, dans le chœur de Bonn [29], vers 1215 à Andernach [30], dans la deuxième-troisième décade du XIII^e siècle, dans l'atrium de Maria Laach [31], vers 1220 à Saint-Etienne de Strasbourg [32], plus tard encore à Munster en Westphalie (1235-1245) [33]. Les reliefs n'ont rien de la sécheresse



C.

FIG. 12 - CLEFS DE VOUTES A DRAGONS : A. BRUGES, DÉBUT DU XIII^e SIÈCLE. - B. RATISBONNE, SAINT-EMMERAM, C. 1230. - C. TISCHNOWITZ, 1233-1250.

FIG. 13 - ARC SCULPTÉ : HILDESHEIM, CLOITRE DE SAINT-MICHEL, C. 1250.



géométrique ni de la brutalité figurative anglo-normande. Les figurines, parmi lesquelles de nombreux êtres fantastiques, sont vives, alertes et elles s'agitent dans des rinceaux aux tiges de section ronde et aux feuillages repliés. Des scènes entières, combats et fables d'animaux, y prennent place. Ce sont les mêmes compositions, qui se sont développées de Laon à Reims. A Saint-Pierre de Genève [34], les sphinx et les sirènes-oiseaux, campés dans les parties achevées après 1232, se rattachent à la série française de transition (fig. 11). A Magdebourg, dans le déambulatoire reconstruit après un incendie en 1207, le décor des chapiteaux (deuxième-troisième décade du XIIIe siècle) est d'une richesse particulière [35]. On y retrouve les sirènes-oiseaux et les figures grouillant dans la végétation mais le programme est élargi : des groupes antithétiques, des dragons superposés et renversés, des monstres à corps double et à tête unique, des combats avec des fauves, y restituent toute la série d'anciennes combinaisons classiques. Rien ne fléchit dans ces reliefs, incorporés à la corbeille et à son ornement, malgré l'introduction de traits vivants et parfois une apparence de souplesse. L'ensemble reproduit le phénomène champenois d'une floraison anachronique à l'intérieur d'un édifice gothique, mais plus complète encore et plus intense. Il s'y rattache, directement d'ailleurs, par plusieurs éléments. Les chapiteaux avec des oiseaux renversés, les hybrides et les dragons de la Porte Dorée de Freiberg-en-Saxe (c. 1240) [36] et des portails de Bamberg (deuxième quart du XIIIe siècle) [37], dont les statues s'inspirent de la sculpture rémoise, se situent dans le sillon du même développement.

Les clefs de voûtes zoomorphiques suivent le même chemin et accompagnent cette diffusion. A Magdebourg, c'est un bouquet de masques, à Bamberg, des quadrupèdes intercalés dans les intersections des ogives [38], qui reproduisent des thèmes courants de la première architecture gothique. Mais les motifs purement champenois sont particulièrement fréquents. La clef de Châlons-sur-Marne, avec les monstres, mi-quadrupèdes mi-oiseaux, qui se poursuivent en tournant, reparaît, d'une part à Bruges (début du XIIIe siècle) [39], où c'est un double cercle d'animaux, de l'autre à Ratisbonne (Saint-Emmeram, c. 1230) [40] où le motif se recompose symétriquement, les queues des bêtes sortant des bouches de deux têtes coincées entre les nervures. Le modèle se rétablit dans son intégrité à l'autre bout de ce parcours, à Tisnov (Tischnowitz, 1233-1250) [41], en Moravie, avec la voûte scellée, comme en Champagne, par trois dragons en S (fig. 12). Le monument, à un point d'intersection des courants opposés et à une date avancée, récapitule, en quelque sorte, dans une synthèse, tous les apports ayant contribué à toutes ces formations : le portail est encadré de lions lombards, tandis qu'aux piédroits se déploient, sous les statues de la famille Freiberg-Bamberg, des ornements qui, tout en ressentant la floraison gothique, se

découpent dans un relief méplat avec le luxe de l'Italie romane. Une archivolte entière est ornée de monstres enroulés dans des rinceaux aux courbes régulières et sèches. Ce sont ces juxtapositions et ces mélanges qui définissent, à la fin, un art et un style propres, procédant par des saturations et des contrastes.

Le développement se fait dans la tension et les excès. A Saint-Michel de Hildesheim, dans le cloître élevé vers 1250 par l'abbé Godescalc, où l'on retrouve les chapiteaux aux rinceaux champenois et un portail à dents de scie normandes, un arc doubleau est surchargé de monstres comme un jambage de Milan ou les *Bestiensaülen* de Freising. Deux dragons ailés, dont l'un tient dans la gueule un rinceau et dans la boucle de sa queue un homme, sont lourdement sculptés et pendent comme des morceaux d'architecture [42]. Jamais encore un thème zoomorphique n'avait atteint la dimension et la vigueur de ces reliefs bandés entre deux murs (fig. 13). Exécutées dans l'antique maison ottonienne, les bêtes prennent une signification particulière, illustrant le renversement d'aspirations qui, entre temps, s'est produit dans différents milieux. Tandis que Villard de Honnecourt dessine une plante pareille à celles des portes de Saint-Bernward et que les statuaires français ont déjà refondu les classicismes médiévaux qui ont fleuri précisément dans cette maison, en recréant un monde humanisé et affranchi, à Hildesheim des êtres fantastiques surgissent, semblables à des rocs, exacerbant les plus farouches combinaisons romanes.

L'évolution de plusieurs groupes est dominée par ces interversions. Dans certaines zones périphériques de l'Est, l'essor roman est parallèle et parfaitement simultané à l'éclosion gothique en France. La fin du XII^e et le début du XIII^e siècles y marquent le renouveau des afflux italiens qui, enrichis par les apports du Sud, contribuent non seulement à un raffermissement d'un style et d'un répertoire en pleine maturité, mais aussi à un retour brutal aux archaïsmes. Les vagues Nord-Ouest, qui auraient dû agir dans un esprit contraire, s'y exercent dans le même sens. Après la réunion en 1203 du duché à la couronne capétienne, la Normandie romane poursuit son développement en terre germanique. C'est une Champagne romane, et non gothique, qui y rayonne pendant une longue période.

Cette sélection des formes et des valeurs, à un moment où elles sont éclipsées dans leurs berceaux, constitue un paradoxe historique qui nous révèle la force d'une attraction et une obstination aveugle. A partir de 1230, les deux systèmes sont répandus synchroniquement et ils se heurtent, tantôt en se juxtaposant, tantôt en s'interpénétrant. La sculpture gothique allemande se cristallise sur ces couches. Un art roman caché y survivra longtemps dans l'expression tendue et les volumes gonflés par l'arabesque.

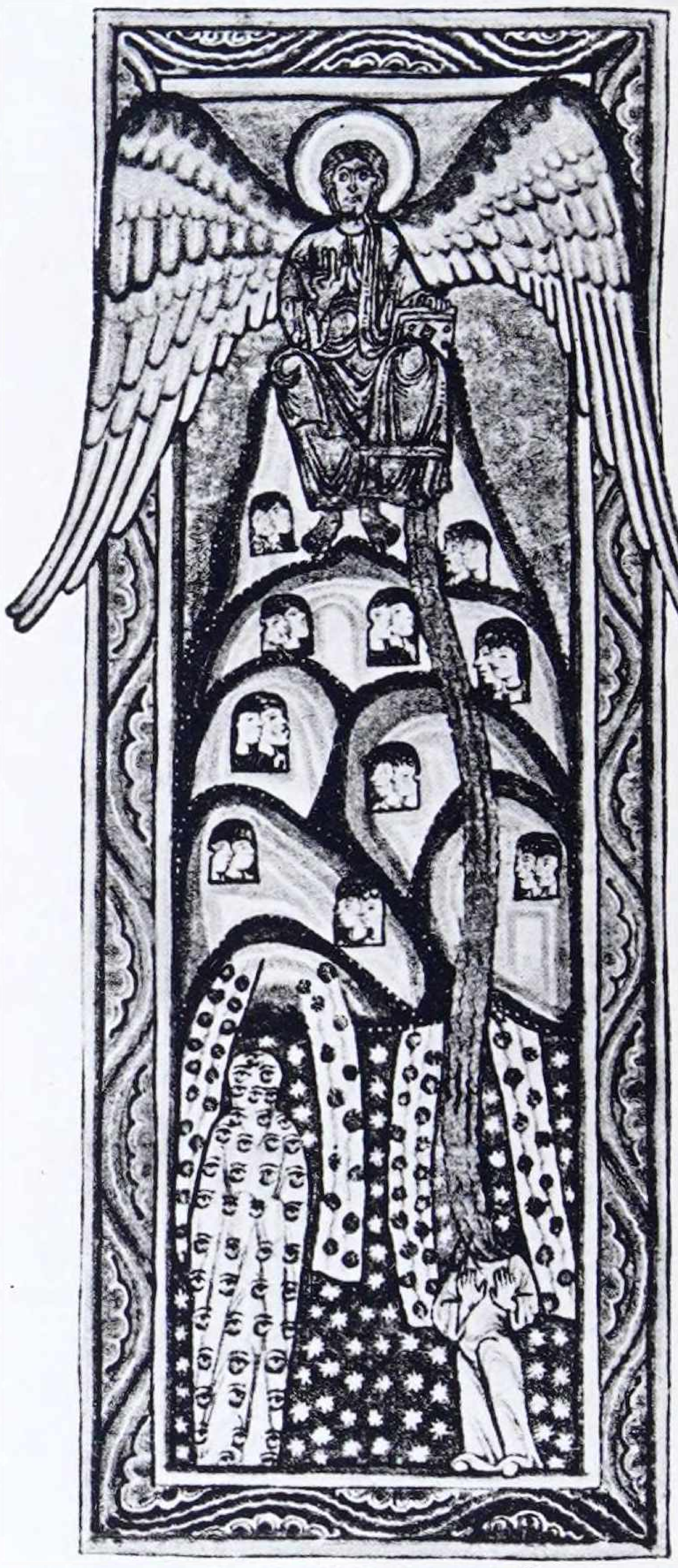


FIG. 14 - VISION DE SAINTE HILDEGARDE : LA CRAINTE DE DIEU ET L'HUMILITÉ, LIBER SCIVIAS. WIESBADEN.

3

Dans la peinture, les renversements du cours de l'évolution ne se traduisent pas seulement par des byzantinismes italiens et grecs. Le fonds roman s'y réaffirme, en même temps, avec ses cycles visionnaires, ses constructions géométriques, ses plus abruptes spéculations sur les images et les formes, sa faune et ses singularités. L'illustration des livres de sainte Hildegarde de Bingen (1098-1180) [43], le *Liber Scivias* et le *Liber divinorum operum*, rédigés de 1141 à 1150 et de 1158 à 1162, dans un langage apocalyptique, illustrent la puissance de cette veine fantastique. Trois manuscrits, s'échelonnant de la fin du XII^e^ jusqu'au milieu du XIII^e^ siècle [44], déroulent les plus étranges allégories cosmogoniques dans des architectures et dans des bouleversements calculés. On y voit, déployés, les planisphères antiques - machines de cercles concentriques avec le Zodiaque et les planètes - toute l'armoirie des signes qui ont été repris au moyen âgec arolingien et dans lesquels le moyen âge roman a infusé une vie nouvelle, en y associant le monde chrétien [45]. C'est dans le *Scivias* de Wiesbaden que l'on possède la plus ancienne figuration connue des chœurs angéliques tournant à l'intérieur des sphères planétaires que Dante a aperçus au Neuvième Ciel [46]. Mais l'univers y apparaît aussi en forme d'œuf, une fleur ovale déchiquetée par des flamboiements d'un or ardent, avec la terre ronde au centre, nouant les éléments multicolores, les vents représentés par des masques gréco-romains aux nombreuses faces (fig. 15). Dans le *Liber divinorum operum* de Lucques, le macrocosme enfermant l'homme-microcosme, le monde redevient circulaire. Il est constitué par les rubans de l'air léger, de l'air puissant, de l'air humide, de l'éther pur, du feu noir et du feu clair, mais les vents n'y soufflent plus de bouches humaines. Les uns, les principaux, sortent de gueules de léopard, de lion, d'ours, de loup; les autres, secondaires, de l'écrevisse, du cerf, du serpent et de l'agneau (fig. 16). Ailleurs la roue de l'univers est dans les mains d'une seconde figure, la force vitale du feu, avec deux têtes superposées. Les univers spirituels jaillissent aussi des rotations. Les cercles représentent la Trinité, le souffle du Saint-Esprit, le Verbe, le Feu Divin, même le rocher où apparaît le *Sedens Lucidus*. Tout ce qui est grand et dépasse l'entendement prend la forme ronde. La citadelle, l'*Aedificium* mystique, se dresse aussi à l'intérieur de son halo, mais élevée sur un rectangle, avec des perspectives inversées où le sélévations s'ajustent directement au plan, les murs, les tours apparaissant couchés de tous côtés sur le même sol (fig. 17 et 18).

L'Egypte pharaonique et l'Asie ancienne ont procédé de cette façon pour les représentations des jardins et des forteresses aux arbres et aux tours renversés, que l'on retrouve sur des pavements antiques (fig. 13 du

FIG. 15 - VISION DE SAINTE HILDEGARDE : UNIVERS EN FORME D'ŒUF, LIBER SCIVIAS. WIESBADEN.

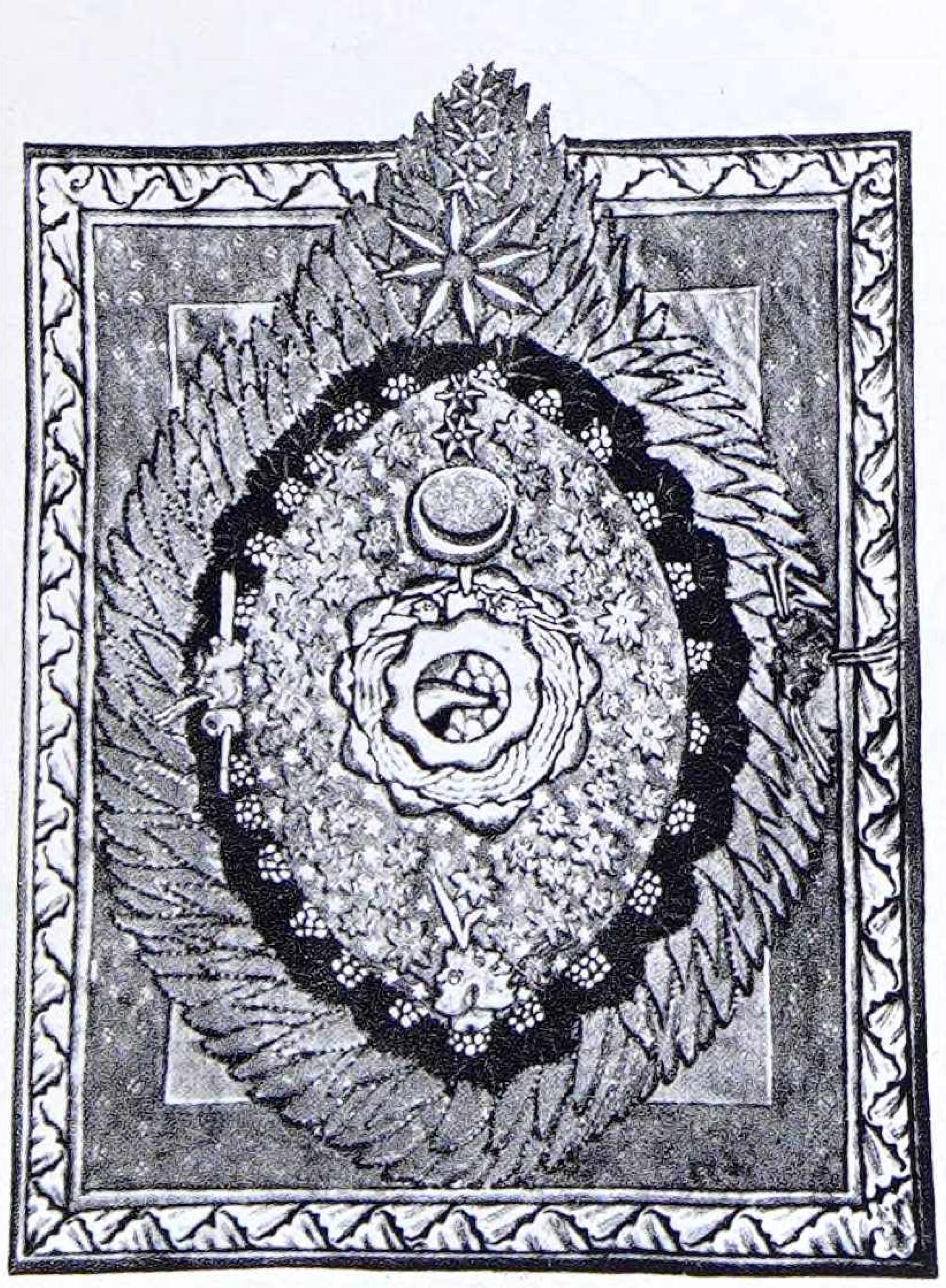
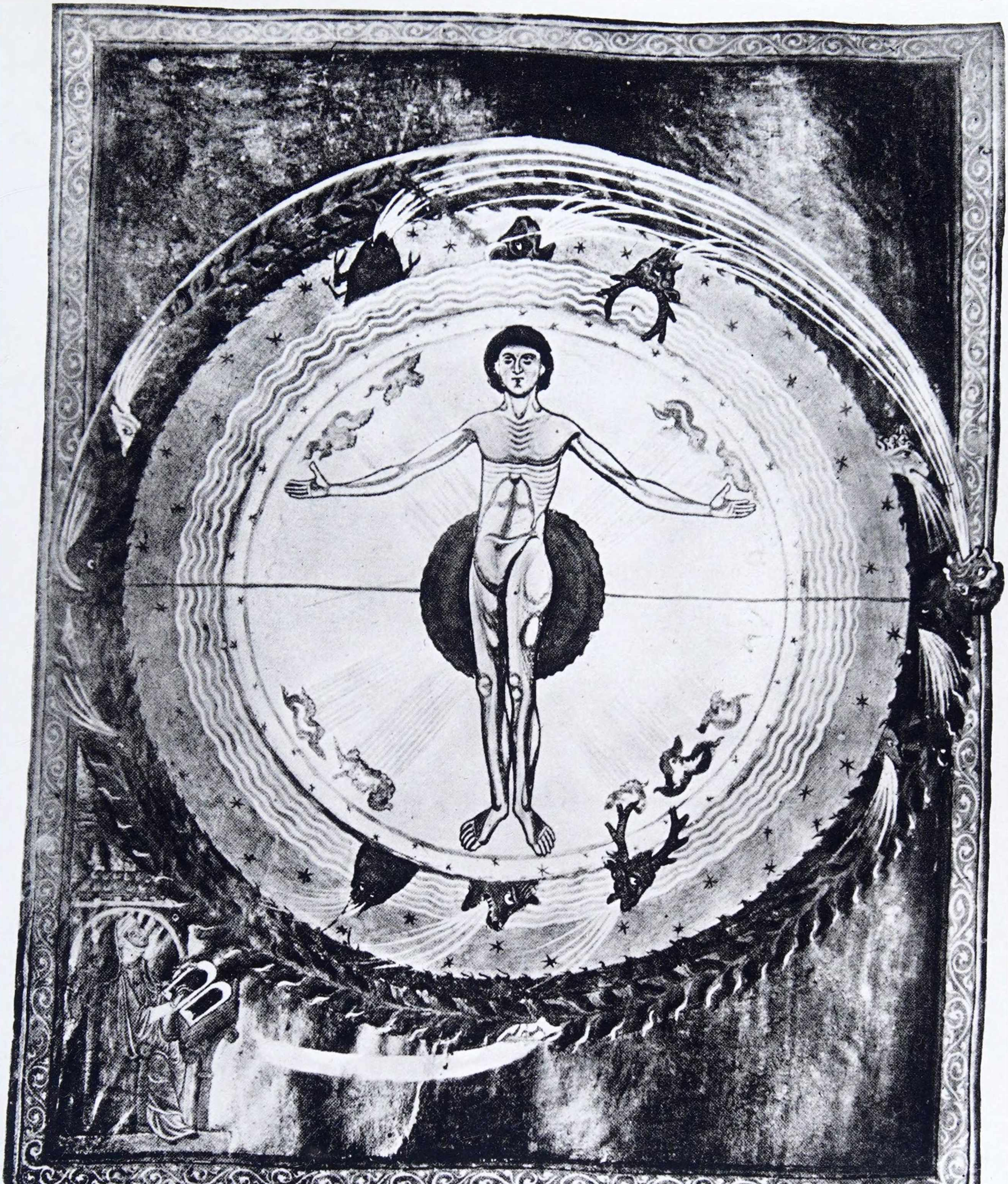


FIG. 16 - VISION DE SAINTE HILDEGARDE : LE MACROCOSME ET LE MICROCOSME, LIBER DIVINORUM OPERUM, MILIEU DU XIII^e^ SIÈCLE. LUCQUES, MS. 1942.



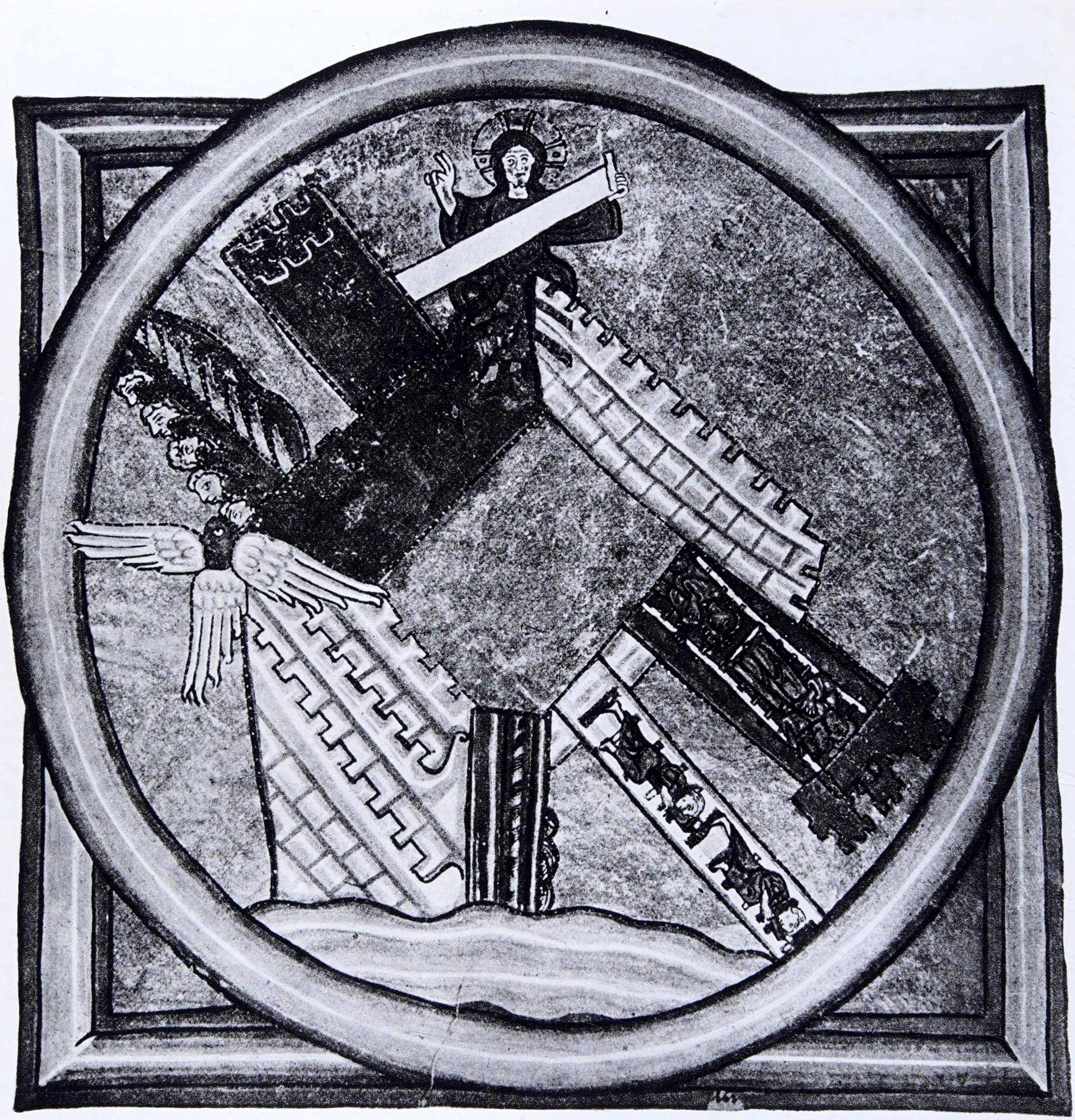


FIG. 17 - VISION DE SAINTE HILDEGARDE : ÆDIFICIUM, LIBER SCIVIAS. WIESBADEN.

FIG. 18 - VISION DE SAINTE HILDEGARDE : ÆDIFICIUM AU SOMMET DE LA MONTAGNE, LIBER SCIVIAS, DÉBUT DU XIII^{e} SIÈCLE. HEIDELBERG, SAL. X. 16.

In circulo sup(er) monte edificiu(m) quadrangulu(m) ad similitudine(m) urbis quadrangule factum. aliquantulum



[illegible] singuli in singulis arcu desup(er) [illegible] habentes.


Vidit deus cuncta que fecit et erant valde bona
Dies primus
Dies
Dies quartus
Dies quintus
paradisus
deliciarum

A.

B.

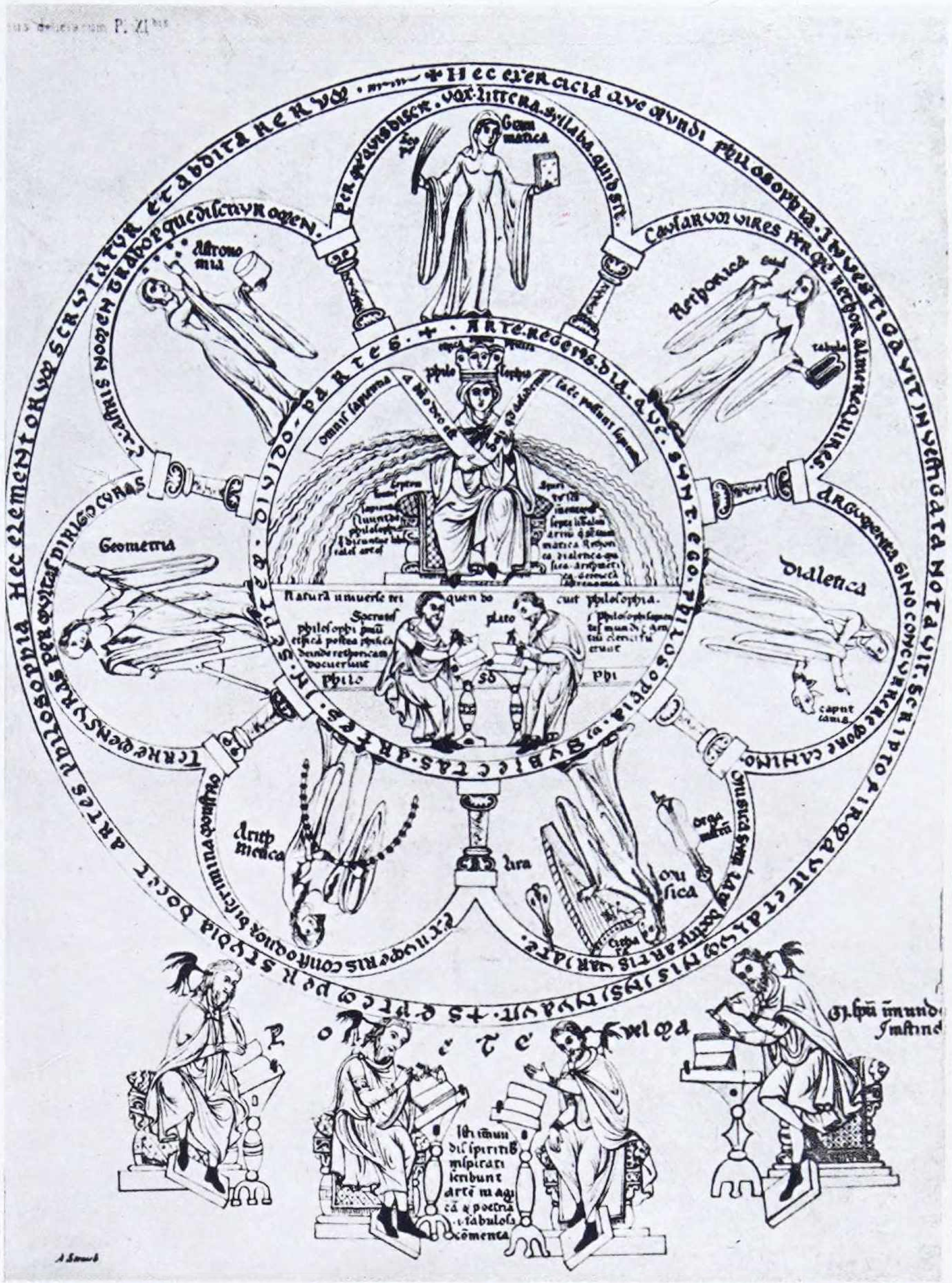


FIG. 19 - COMPOSITIONS PLANISPHÉRIQUES : A. LES NEUF CHŒURS ANGÉLIQUES, LIBER SCIVIAS, DÉBUT DU XIII[e] SIÈCLE. HEIDELBERG, SAL. X. 16. - B. LA PHILOSOPHIE ET LES SEPT ARTS LIBÉRAUX, HORTUS DELICIARUM, C. 1205.

chap. IV). Ce sont les *Beatus* hispaniques où la Jérusalem céleste est figurée avec les douze portes et les murailles rabattues autour du carré qui rétablissent ces arrangements, au moyen âge, dans leur rigueur absolue. Avec ses éléments multipliés (mur triple, tours et colonnes symboliques), distribués sans symétrie, la figuration des manuscrits du *Scivias* devient plus mystérieuse, plus dynamique, un hiéroglyphe indéchiffrable sans la clef, respectant toutefois les règles strictes des perspectives orientales et mozarabes. Montrées séparément, les parties de l'édifice, le triple mur, la tour de l'ébauche de l'œuvre divin, basculent dans ces transpositions (fig. p. 77).

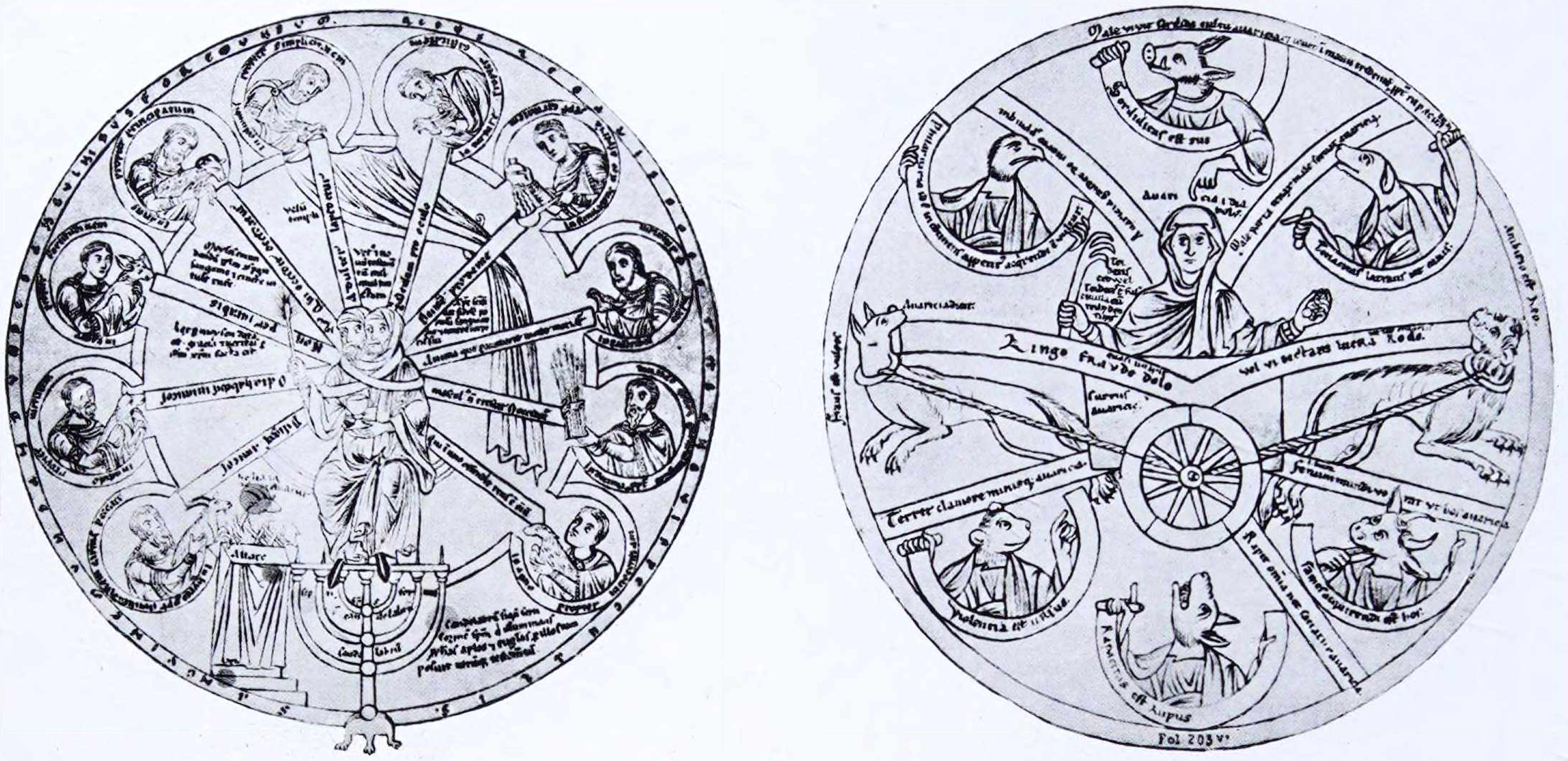


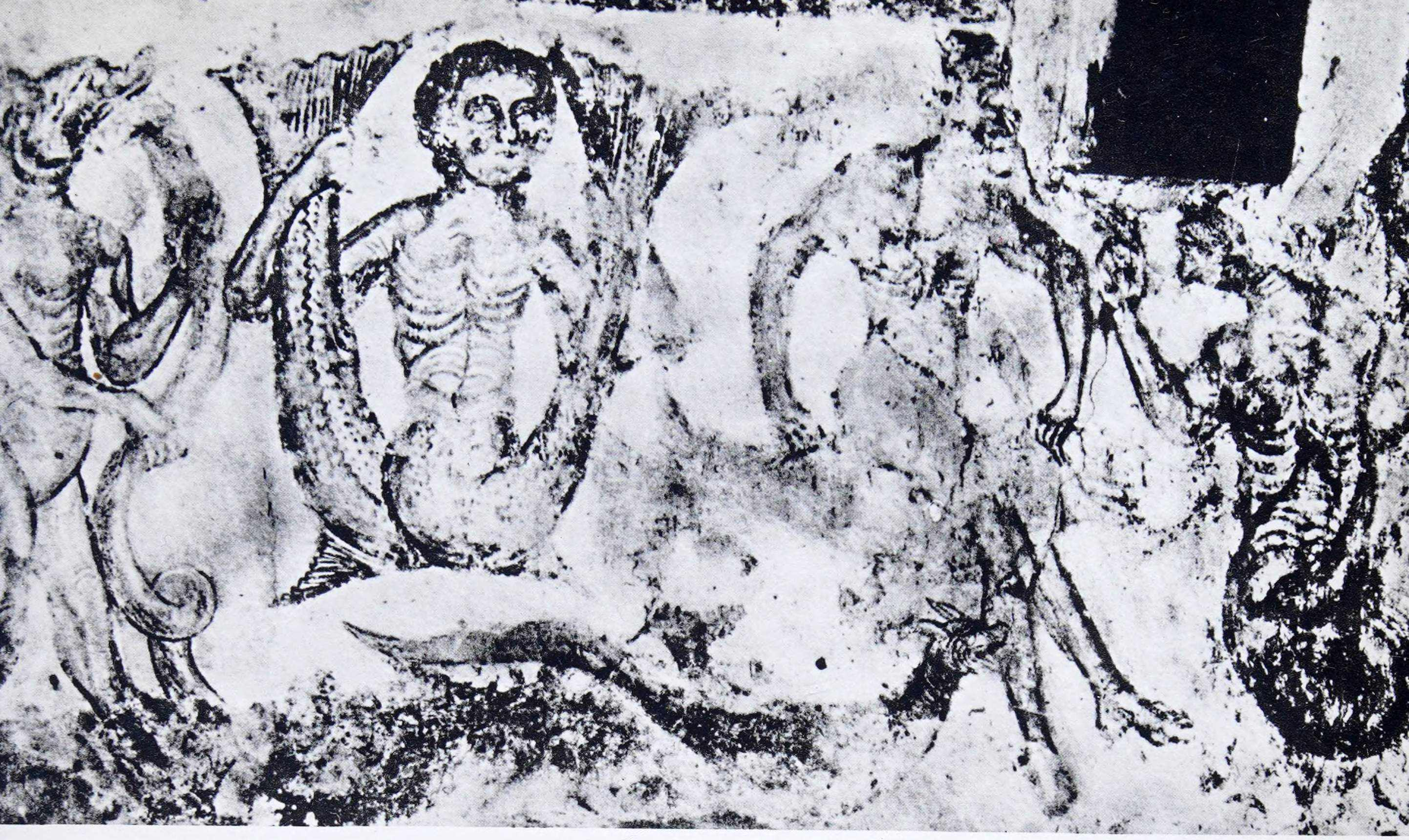
FIG. 20 - COMPOSITIONS PLANISPHÉRIQUES : L'ANCIENNE ET LA NOUVELLE LOIS, LE CHAR DE L'AVARICE, HORTUS DELICIARUM, C. 1205.

Rien n'est plus logique, plus insensé que ces visions où le chaos et l'ordre transcendant s'interpénètrent. On n'y retrouve pas seulement, sursaturés, les bouleversements optiques et la cosmogonie des plus farouches illustrations du *Commentaire* de saint Jean : toute l'atmosphère de l'*Apocalypse* revit, terrible, féerique, avec ses déchaînements de cercles et de bêtes, où l'harmonie universelle se révèle comme dans un cataclysme. Par leur esprit, leur style tendu, le fond géométrique et délirant, ces livres sont des *Beatus* rhénans.

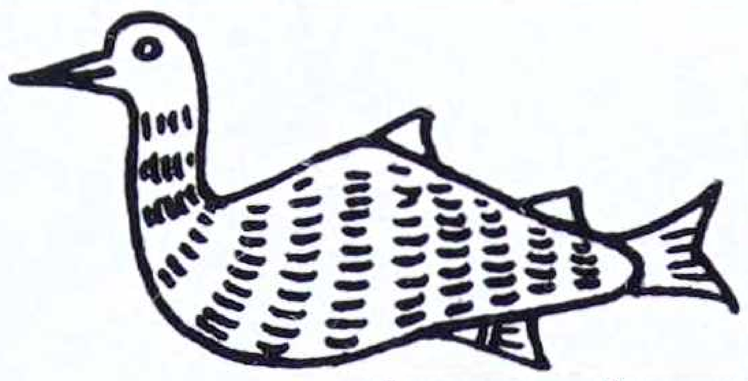
Les images ont eu une suite dans la peinture murale. Nous savons par un sermon de Jean Tauler (1290-1360) [47] qu'à Cologne, dans le réfectoire des sœurs dominicaines, se voyaient deux figures singulières, les mêmes que dans le *Liber Scivias* : la Crainte de Dieu, toute recouverte d'un voile ocellé et l'Humilité, sans tête, avec un trou dans les épaules, dans lequel se déverse le fleuve d'or sortant de la tunique de Dieu, assis sur la montagne grise (fig. 14).

L'*Hortus Deliciarum* de Herrade de Landsberg, abbesse du couvent de Sainte-Odile (1167-1195) [48] qui, par ailleurs, contient beaucoup de thèmes byzantins, parmi lesquels une figure du Mont des Oliviers a été reproduite par Villard de Honnecourt [49], donne, lui aussi, une très grande place à la cosmographie religieuse : les chœurs angéliques, les sept colombes du Saint-Esprit, les sacrifices prescrits par la loi de Moïse et les vertus chré-

FIG. 21 - BESTIAIRE FANTASTIQUE : TRAMIN (TYROL), FRISE ABSIDALE, PREMIER QUART DU XIII^{e} SIÈCLE.







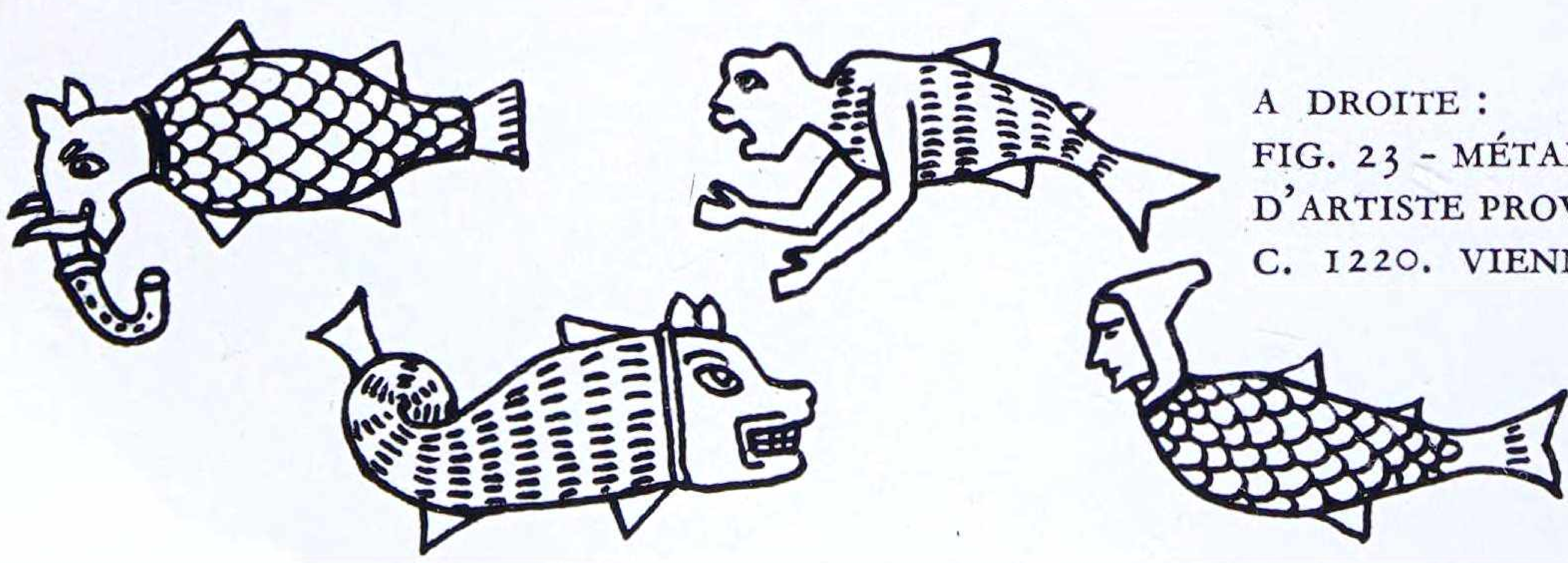


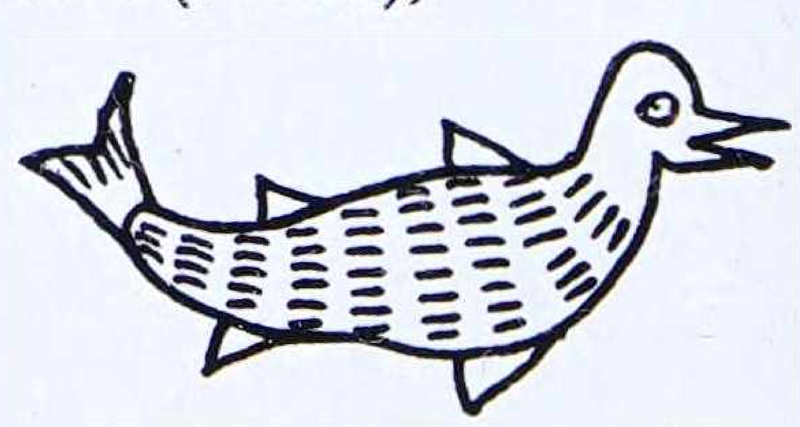
tiennes, les sept Arts Libéraux, prennent place successivement à l'intérieur des planisphères. Autour des chars de l'Avarice et de la Miséricorde, traînés par le renard et le lion, l'agneau et la colombe, substitués au char solaire, se groupent, en cercle, les vices à têtes d'animaux et les actions de charité personnifiées. Les compositions n'ont pas la fougue convulsive des visions de Hildegarde, mais elles spéculent sur les mêmes formes et sur les mêmes identifications. Ce sont des cadrans réguliers qui se déroulent en pleine page d'un folio monumental avec l'autorité d'une fresque et qui révèlent, géométriquement, un mystère. Ayant subi des fluctuations allant de 1175-1185 à 1230, la date du manuscrit se précise maintenant autour de 1205 [50]. Plusieurs détails, comme l'ordonnance des arcatures en roue, les types des personnages et des vêtements, rejoignent le *Liber Scivias* de Heidelberg (fig. 19 et 20).

Le système est appliqué aussi dans le *Speculum Virginum* qui aurait été composé par Conrad de Hirsau pour une certaine Théodora (une autre abbesse), traité dont on connaît de nombreux manuscrits romans. Celui de l'Abbaye de Zwettl, en Basse-Autriche, date du début du XIIIe siècle [51]. On y voit éclore, autour de Marie, des roses des fleuves du Paradis, sortant des figures diaboliques, des vertus cardinales, des Vierges et une couronne de disques avec les Animaux Evangélistes et les Pères de l'Eglise, pareilles aux roses des vents et aux couronnes du Zodiaque. Dans les vitraux, le développement typologique des planisphères est stimulé par la disposition des médaillons constituant une armature similaire. A Marbourg (c. 1240) [52], le cycle de la *Genèse* prend place dans une couronne de cercles groupés autour du Créateur, comme les planètes autour du Soleil. Et c'est une vaste cosmogonie avec des êtres fabuleux qui se déroule dans la rose de Lausanne (1231-1235) [53]. Il a été noté, à ce propos, que les grandes roses de Laon (c. 1220), avec les sept Arts Libéraux tournant autour de la Philosophie, et de l'église de Braisne, actuellement à Soissons, où le tableau comporte les signes du Zodiaque et des mois, traduisent la même pensée que celle de l'*Hortus Deliciarum* [54]. Loin de se vider du contenu figuratif, les diagrammes et les schémas en font revivre le kaléidoscope.


Une même stabilité et un même renouveau dominent le bestiaire fantastique. A Boppart [55] et à Krems [56], des frises avec des animaux dans des rinceaux ou dans des médaillons sont peintes le long des murs des nefs, vers 1230. A Tramin (premier quart du XIIIe siècle) [57], les monstres envahissent l'abside ornée du Christ en majesté (fig. 21). Une sirène-oiseau et une licorne-poisson, énormes par rapport à la stature humaine, surgissent étrangement, de part et d'autre de la rangée des apôtres. D'autres créatures non moins insolites, sirènes à queue unique et à queue double, serpent à double corps, sciapode, centaure, hybride oiseau-poisson et homme, cynocéphale à

FIG. 22 - BESTIAIRE FANTASTIQUE : METZ, PLAFOND, C. 1220.

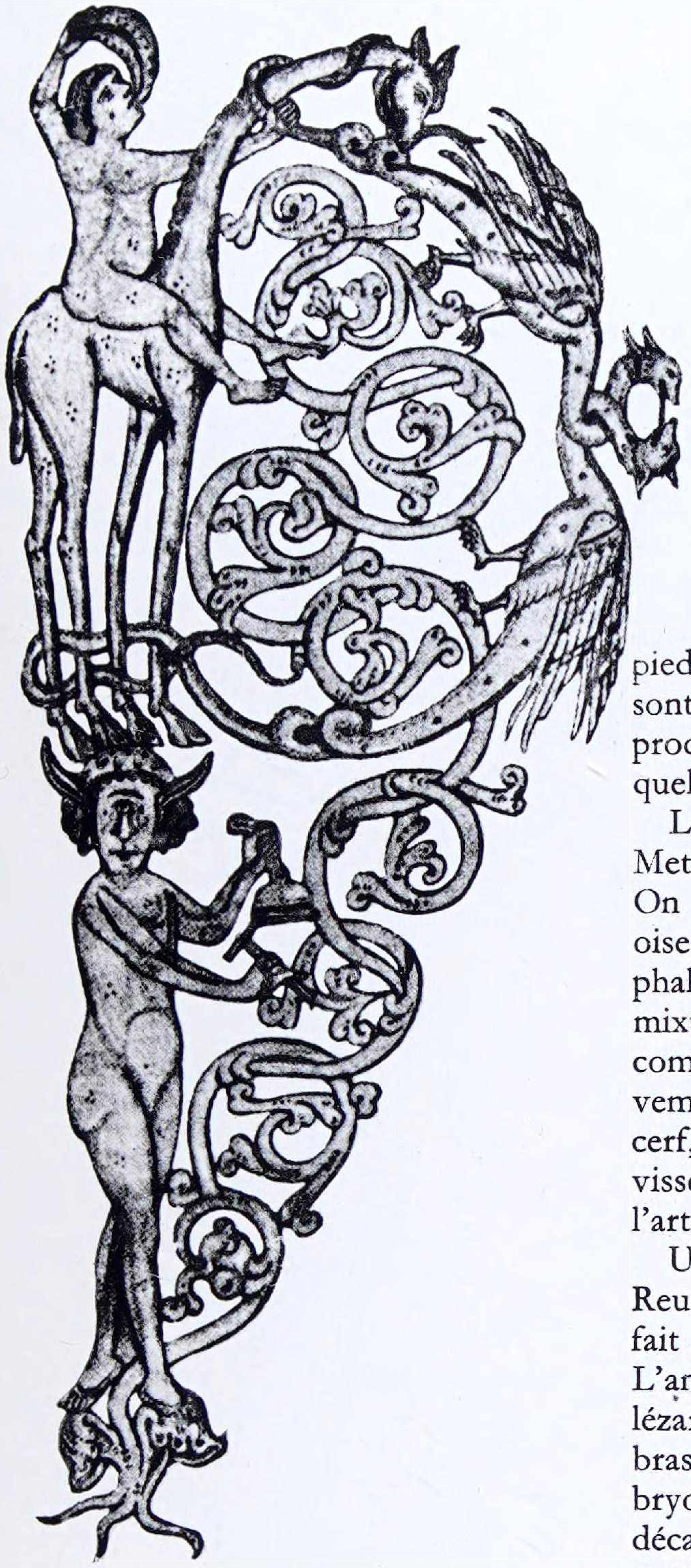




A DROITE :
FIG. 23 - MÉTAMORPHOSES D'UNE ÉCREVISSE : MANUEL D'ARTISTE PROVENANT DE L'ABBAYE DE REUN (STYRIE), C. 1220. VIENNE, COD. 507.


hyche





pieds palmés, remplissent tout le registre inférieur. Les figures romanes sont agrandies et elles débordent de vie. Ce sont les êtres fabuleux et les prodiges de la nature qui représentent ici les puissances diaboliques sur lesquelles triomphent Jésus et ses disciples.

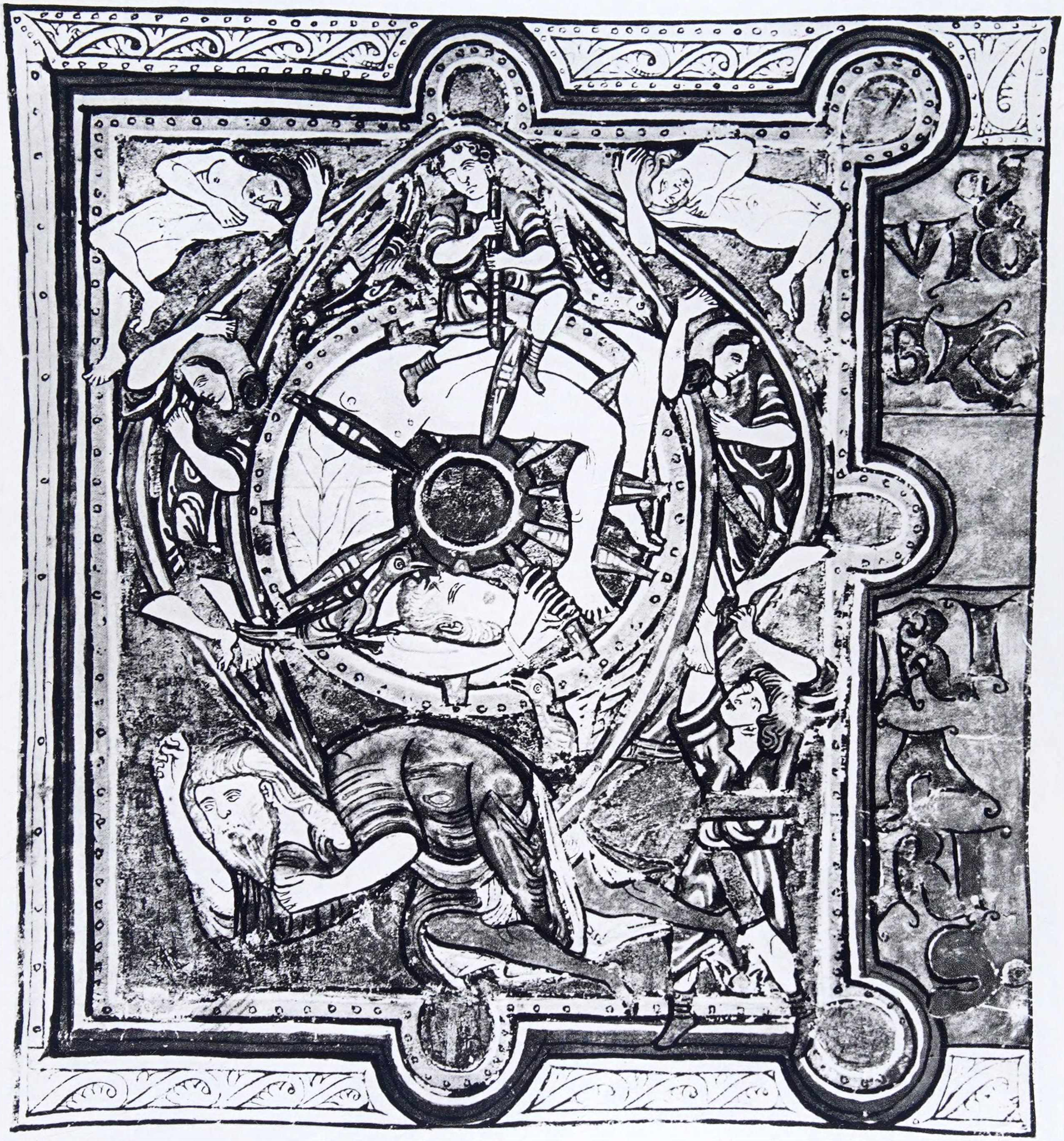
La faune tératomorphe se répand aussi sur les plafonds dont ceux de Metz (c. 1220) [58] permettent d'entrevoir la diversité et la richesse (fig. 22). On y retrouve, d'une part, les thèmes fondamentaux du XI^e^-XII^e^ siècle : oiseaux et quadrupèdes antithétiques, bêtes doubles, personnages bicéphales, sirène, de l'autre, les techniques multipliant les combinaisons mixtes. Les hybrides sont particulièrement nombreux et ils se constituent, comme à Tramin, principalement autour du poisson qui reçoit successivement une tête d'homme, d'oiseau, de singe, d'éléphant, un poitrail de cerf, de bœuf, de cheval. On lui rajoute des bras humains, des pattes d'écrevisse. Les greffes se font méthodiquement, comme une démonstration de l'art de la métamorphose qui a régi de vastes répertoires romans.

Un recueil d'artiste contemporain, provenant de l'abbaye styrienne de Reun [59], enseigne les mêmes procédés de transfiguration. L'opération se fait sur l'écrevisse que nous venons de signaler sur un plafond messin. L'animal est dessiné d'abord correctement. Il se change ensuite en un lézard à tête d'oiseau, en un lézard à pattes de crustacé, en un reptile à bras humains, en un reptile à pinces, pour aboutir enfin à une sorte d'embryon, semblable à une fleur avec la tête, deux membres et la queue du décapode (fig. 23). Le passage de la figure animée à l'ornement et de l'ornement à la figure animée s'effectue graduellement à l'intérieur d'un même schéma et d'un même corps, comme en vertu d'un processus physiologique. Les êtres naissent des êtres et d'une forme fixe qui conditionne et inspire les transformations.

FIG. 24 - LETTRE ZOOMORPHIQUE : INITIALE P, C. 1200. SALZBOURG, MS. 19.

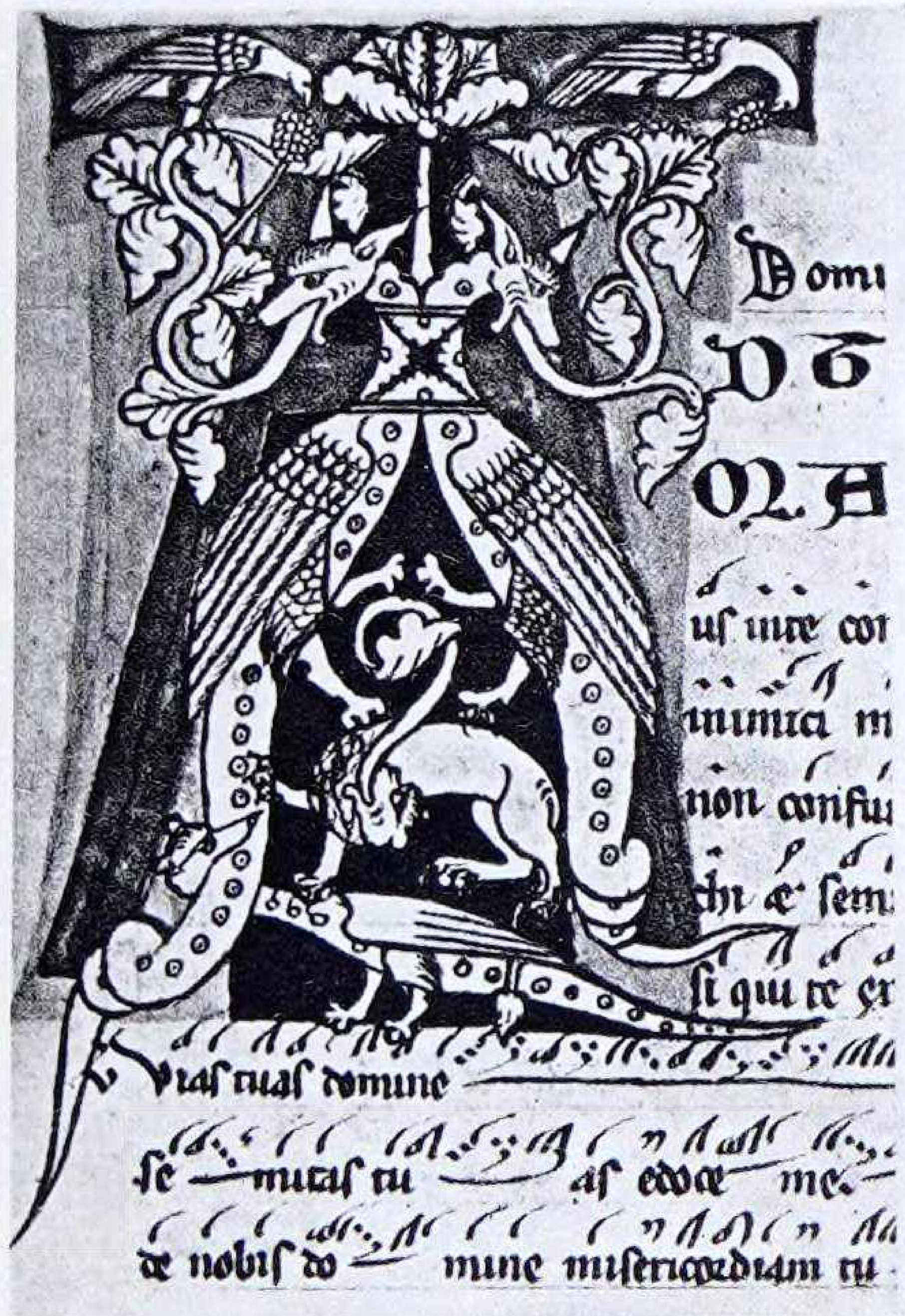
Le moyen âge a toujours procédé de cette façon, mais le hasard a fait en sorte que l'unique document qui nous soit conservé se trouve dans un album du XIII^e^ siècle, provenant d'un atelier périphérique. Le même cahier

FIG. 25 - LETTRE HISTORIÉE : SUPPLICE DE SAINT GEORGES DANS L'INITIALE Q. PSAUTIER DU DIOCÈSE DE CONSTANCE (SAINT-GALL ?), APRÈS 1224, COLL. DYSON PERRINS.





A.



B.



C.

contient un personnage avec des excroissances charnues de coq sous le menton, des bêtes exotiques, un singe et un chameau, deux illustrations pour le *Physiologus* : les éléphants guettés par le dragon, et l'aigle regardant en face le disque solaire, avec l'image de Dieu, des ornements romans et des initiales zoomorphiques.

Ces dernières sont à présent en vogue même dans les ateliers qui les ont systématiquement négligées. A Salzbourg, où les rinceaux argent et or persistent longtemps à l'intérieur des lettres [60], les enrichissements par transpositions animales n'interviennent que vers la fin du XIIe siècle. Le P d'un manuscrit de 1200 environ [61] a le jambage formé par un cyclope sur lequel repose une girafe chevauchée par une figure nue, la panse, par deux dragons enlacés (fig. 24). L'absurdité est combinée avec esprit en ajustant des assemblages impossibles. Plus l'on avance dans le temps, plus le système s'affermit. Dans une série salzbourgeoise, s'échelonnant de 1240 à 1290 [62], dominent de belles initiales bâties avec des bêtes romanes dont la vigueur contraste avec les êtres effilés des manuscrits gothiques contemporains (fig. 26). Des monstres redoutables s'affrontent à l'intérieur d'un A, se dressent l'un derrière l'autre dans un M, s'enroulent à l'intérieur des panses, en dévorant la tête du personnage debout dans le jambage, en s'entredévorant et en se pourchassant comme dans les courses giratoires des animaux sculptés dont nous avons suivi l'introduction dans le pays, avec les clefs de voûtes champenoises.

Le dragon domine dans ces combinaisons, reprises maintenant dans toutes les grandes écoles régionales [63]. On le voit tourner en O, décrire l'S, ramper dans l'L, se renverser dans l'U. Le groupe de livres se rattachant à l'atelier du *Liber Scivias* de Heidelberg [64] foisonne en ces reptiles ailés et il est probable que le dragon en S, de Villard de Honnecourt (fig. 21 du chap. II), qui connaissait des manuscrits rhénans, provient de l'une de ces séries où l'animal a conservé son aspect primitif. On y retrouve parfois des quadrupèdes et des oiseaux. L'N d'un manuscrit wurzbourgeois (1250-1259) [65] est fait de trois poissons mérovingiens. Dans un *Psautier* du diocèse de Constance, peut-être de Saint-Gall (après 1224) [66], la lettre Q, en pleine page, représente le supplice de saint Georges qui apparaît non pas debout à l'intérieur d'une roue à glaives, selon la tradition, dans un vitrail de Chartres, par exemple, mais arcbouté, les mains rejoignant son pied. Le martyr s'enroule en cercle comme un monstre. Les bourreaux s'agitent autour, en s'adaptant aussi à la structure du signe dont la queue est un vieillard prosterné (fig. 25). La violence de cette composition où les figures convulsées sont emportées et se déforment dans une puissante rotation, le remplissage parfait de l'armature et du cadre sont en opposition formelle avec les lettres-médaillons du dernier style de l'époque.

FIG. 26 - LETTRES ZOOMORPHIQUES : A ET C. INITIALE P, MANUSCRIT SALZBOURGEOIS, C. 1290. VOREAU 252. - B. INITIALE A, MANUSCRIT DE LA BASSE-AUTRICHE. LEIPZIG, COLL. PARTICULIÈRE.



La périphérie romane :
anachronismes et évolution



Chapitre 4

La périphérie romane : anachronismes et évolution.

1. Sculpture de la périphérie Nord-Ouest. Chapiteaux zoomorphiques. Décor à têtes. Les clefs de voûtes : dragons celtiques et thèmes romans. Le « spandrel » roman.

2. Peinture et pavements de la périphérie Nord-Ouest. Etoffes peintes. Monstres des pavements et reprise de la campagne de saint Bernard contre les excès d'imagination. Trois grands cycles fantastiques : *Apocalypse*, *Enfer*, *Bestiaires*. Hydre antique et bête eurasienne; perspectives orientales renversées; amoncellement diabolique; iconographie des châtiments; essaims de démons; la fable et la représentation des animaux. Les drôleries des initiales.

3. Débordement roman. Le bout de ligne zoomorphique. Reconquête de la marge : illustration marginale de Matthieu Paris, dragons zébrés, affranchissement des drôleries emprisonnées dans les spirales et dans les lettres.



EN PAGE DE TITRE, BESTIAIRE ANGLAIS : LES SATYRES ET LES CERFS, MILIEU DU XIII^{e} SIÈCLE, OXFORD, BODLEY 764.



Au cours du XIIIe siècle, les survivances et les renouvellements romans ne revêtent pas le même aspect dans toutes les zones se déployant en marge des grands berceaux gothiques. Plus étroitement associée à la genèse des formes nouvelles, participant à leur recherche, la périphérie Nord-Ouest dont les frontières sont fluides, se développe selon un mécanisme plus complexe. Il ne s'agit pas d'une persistance et d'un enrichissement unilatéraux mais d'une évolution au sein du monde en train de se refaire qui aboutit à une interpénétration profonde, décisive pour l'avenir.

La seconde période de la sculpture romane anglaise s'étend de 1140 à 1210 [1]. Certains assouplissements de « transition », où les apports français rejoignent des classicismes byzantins introduits depuis le deuxième quart du XIIe siècle, n'affectent que superficiellement les règles stylistiques et les répertoires figuratifs qui se transmettent aux monuments gothiques comme un virus. Les chapiteaux de la cathédrale de Wells [2], exécutés de 1200 à 1220, sont définis par cette transplantation directe sur les supports beaucoup plus grêles et élancés de l'*Early English*. Tout un bestiaire ornemental, des monstres, des dragons, des oiseaux, des quadrupèdes affrontés, surgissent dans la végétation bouclée, s'enroulant dans les mêmes courbes. Avec les queues épanouies en feuilles, un très grand nombre d'entre eux sont des hybrides de la faune et de la flore (fig. 1). On y retrouve des scènes religieuses, des fables d'animaux, des scènes champêtres. Par son ampleur et sa diversité, l'ensemble occupe une place particulière dans l'histoire des prolongements de cette plastique, mais des reprises plus sporadiques ont lieu aussi ailleurs, à Chichester (c. 1230), York, Durham, Lincoln, Lichtfield (c. 1270) [3]. Des sirènes, des dragons entrelacés, des groupes antithétiques, des bêtes superposées, des chasses et des combats y reparaissent, vigoureusement sculptés parmi des végétaux en pleine éclosion, ou se découpant sur un fond nu. Ce sont alors des thèmes romans qui constituent l'unique décoration du chapiteau gothique. A Durham [4], une frise d'aspics et de sirènes est analogue à celle du Mans où elle s'abrite sous des feuillages identiques (fig. 4 B du chap. II). Les survies de la décoration zoomorphique sont, toutefois, en général, plus tenaces et plus complètes en Angleterre qu'en France et elles ne se concentrent pas dans des foyers déterminés.

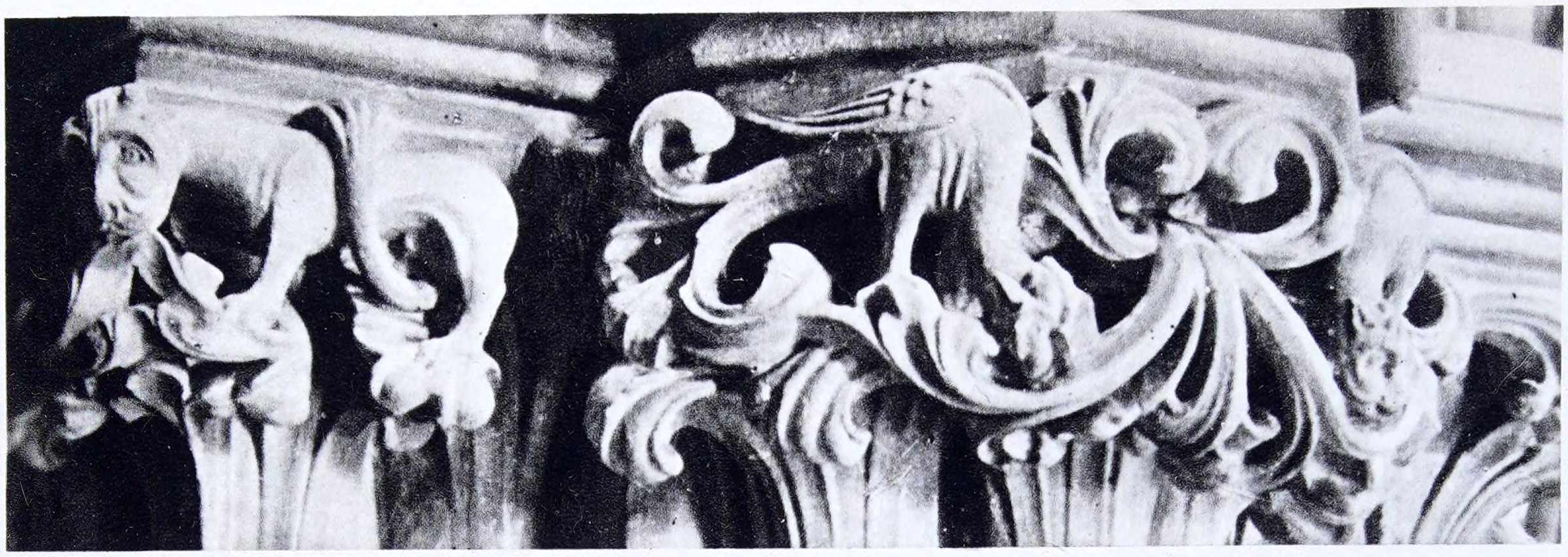


FIG. I - DÉCOR DE L'« EARLY ENGLISH » : CHAPITEAUX DE LA CATHÉDRALE DE WELLS, 1200-1220.

Le chapiteau à têtes, tradition celtique et orientale reprise en Angleterre et en Normandie dès la fin du XIe siècle, se restitue aussi avec ce développement. Llandaff (c. 1200), Haverfordwest, Shrewsbury (c. 1220) [5], Rouen (premier quart du XIIIe siècle) [6] en offrent des exemples (fig. 2) avec des faces humaines grotesques ou nobles fixées sur les crochets, les angles ou les côtés de la corbeille. On y a vu une réaction contre le débordement baroque du dernier style roman et un retour vers une économie plus rationnelle de l'ornement. Ce sont des blocs faisant partie de l'ordonnance constructive qui se revêtent d'une vie nouvelle au moment même où, en Bavière, les mêmes masques retrouvent leur schématisme primitif.

Les têtes pointent maintenant partout, sur les consoles, sur les impostes, à la retombée des arcatures. Elles reçoivent les traits gracieux ou pathétiques de la statue contemporaine qui s'associent au décor architectural comme des formes pures embellissant les articulations. C'est sur les clefs de voûtes d'ogives où il s'applique dès leur première apparition (Peterborough, c. 1120) [7] que le motif s'implante encore de la manière la plus solide. Les gueules monstrueuses qui mordent les nervures (Kilpeck, c. 1150, Elkstone, c. 1180) [8] comme certains chapiteaux les fûts, les masques groupés différemment sur la surface de la clef (Cantorbéry, c. 1150, Tickencote, c. 1170) [9], demeurent parmi les thèmes les plus fréquents [10], en conservant leur caractère fantastique. Les têtes rayonnantes qui se confondent en tête unique, pareille au grylle, avec des yeux, des nez, des bouches multiples (Elkstone), reparaissent, au début du XIIIe siècle, à Chichester, Havant, Boxgrove (c. 1215) [11], où elles composent des rosaces à quatre, six et même huit faces (fig. 3). Le système est spécifiquement insulaire et il se répand avec une telle virulence que l'on peut se demander si les combinaisons à têtes des clefs de voûtes de la première architecture gothique française n'ont



FIG. 2 - CHAPITEAUX A TÊTES : CATHÉDRALE DE ROUEN, BAS-COTÉ SUD, PREMIER QUART DU XIIIe SIÈCLE.

FIG. 3 - CLEFS DE VOUTES A MASQUES : A. ELKSTONE, C. 1180. - B. BOXGROVE, C. 1215.



pas subi plus ou moins son influence. Le fait qu'à Noyon (c. 1180) [12], elles sont accompagnées par des chapelets de masques rangés sur les doubleaux confirme ces rapports, tout au moins pour un ensemble important. Mais l'Angleterre a, elle aussi, reçu des suggestions du continent.

A Cantorbéry [13], aux mascarons anglo-normands succèdent, à la fin du XIIe siècle, un Agneau Pascal avec des anges rayonnants typiquement français, ainsi que les dragons champenois en roue dont nous avons suivi la migration loin vers l'Est et qui sont constamment repris aussi dans les séries anglaises, à Chichester (1215) et à Lincoln (avant 1253) [14], entre autres. A Lincoln, il y en a quatre, identiques aux bêtes de Châlons-sur-Marne, qui tournent autour d'une tête ravagée (fig. 4). On y voit aussi de nombreux monstres, prenant les branches d'ogives dans leurs nœuds (*Angel Choir*, 1256-1270). Parmi ceux-ci, trois dragons s'entremordent les cous qui forment un triangle équilatéral, comme les trois serpents celtiques des disques de bronze et des croix d'Irlande (Tybroughney, VIIIe siècle) [15]. Les reflux continentaux ne constituent qu'un épisode d'un vaste développement où se refont et se regroupent des éléments et des courants multiples.

A Westminster (milieu et fin du XIIIe siècle) [16], un sagittaire décoche ses flèches dans des têtes coincées entre les nervures, conformément à la disposition commune en France, tandis que les dragons qui enferment dans leur anneau un guerrier ou un centaure procèdent des reptiles circulaires d'Iffley (1175-1182) et le gorgonéion rejoint, de son côté, avec sa face aplatie et grimaçante, les masques archaïques de Cantorbéry (c. 1150), par exemple. Une autre clef est décorée de quatre lions romans, cernant une tête barbue marquée par l'effroi. Ces lions s'attachent, à Oxford (Christ Church, XIIIe siècle), à la même tête, en devenant, comme sur un relief de Saint-Marc de Venise, une créature quadruple. D'innombrables thèmes

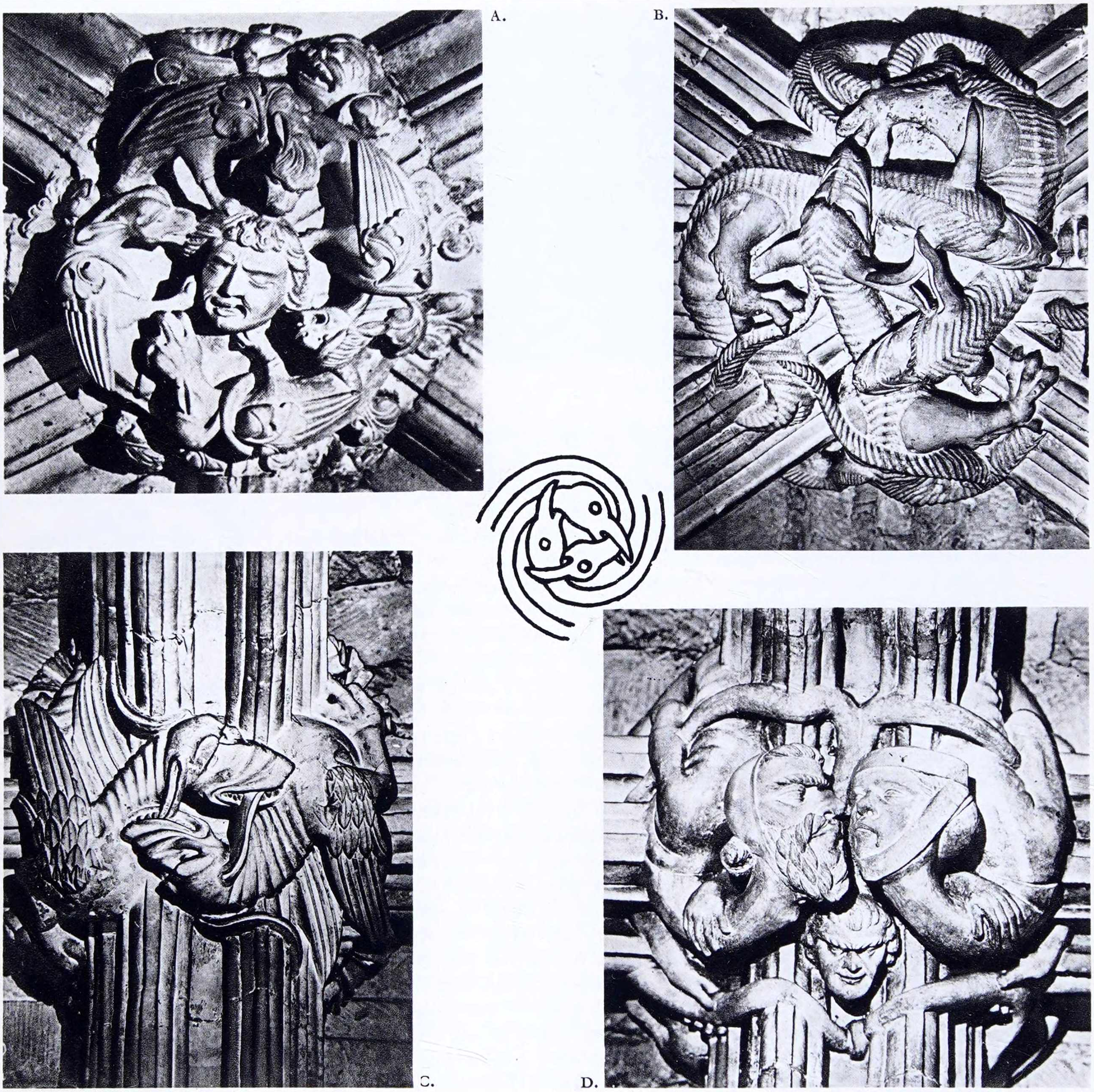


FIG. 4 - CLEFS DE VOUTES ZOOMORPHIQUES : LINCOLN.
A. AVANT 1253. - B. C. ET D. 1256-1270.
AU CENTRE : RELIEF DE TYBROUGHNEY, VII^{e} SIÈCLE.

anciens sont réunis sur le terrain nouveau. A Exeter (dernier quart du XIIIe siècle)[17], il y a, d'une part, deux chiens pourchassant deux lapins en roue dont le moyeu est fait d'un cinquième quadrupède en boule, de l'autre, trois oiseaux triangulaires se confondant en un seul corps à triple tête et à six ailes qui rejoint les plus étranges spéculations du haut moyen âge insulaire (fig. 5).

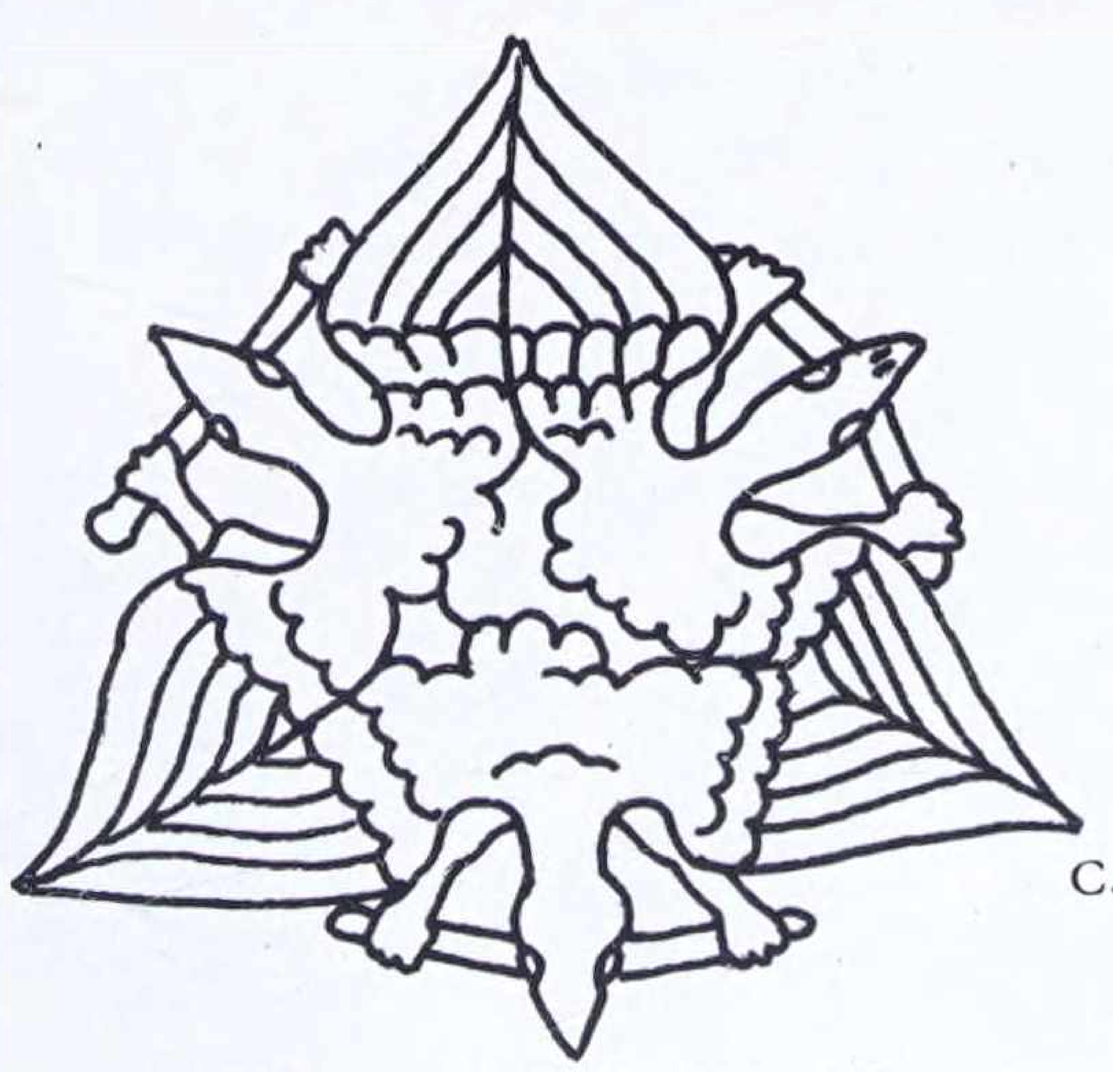
Greffé sur la croisée d'ogives, à une époque de plein essor de la plastique ornementale, le décor animal s'y incorpore organiquement, ouvrant le chemin à toutes ses formes romanes et pré-romanes. La clef de voûte gothique anglaise se développe en recélant un double archaïsme.

Un troisième groupe romanisant se constitue dans les écoinçons entre les arcs dont le triangle curviligne renversé pose des problèmes particuliers pour la composition du relief[18]. A Bristol (chapelle de la Vierge, c. 1200), on y installe un personnage en lutte avec un monstre circulaire. A Lincoln, dans le transept (c. 1230), l'homme même s'incurve en anneau, la tête se rapprochant des genoux. Le tracé d'un médaillon s'affirme dans ces compositions rondes (fig. 6). A Worcester (avant 1220), dans les bas-côtés, il y a des fables d'animaux et des dragons-rinceaux de la même espèce que sur les chapiteaux de Wells mais on y trouve aussi, dans le transept, des scènes religieuses, la *Chute*, l'*Expulsion du Paradis*, le *Jugement Dernier*, l'*Enfer*, exécutées avec une rudesse maniérée où les figures s'agitent et se déforment en s'adaptant malaisément au champ délimité par les brusques pentes des extrados (fig. 7). Dans le transept de Westminster (milieu du XIIIe siècle), ce sont des personnages gracieux qui y prennent place en basculant et en décroissant, ne laissant dans les coins qu'une tête coupée jusqu'aux épaules. La statuaire gothique elle-même est ébranlée dans ces régions de survivances.

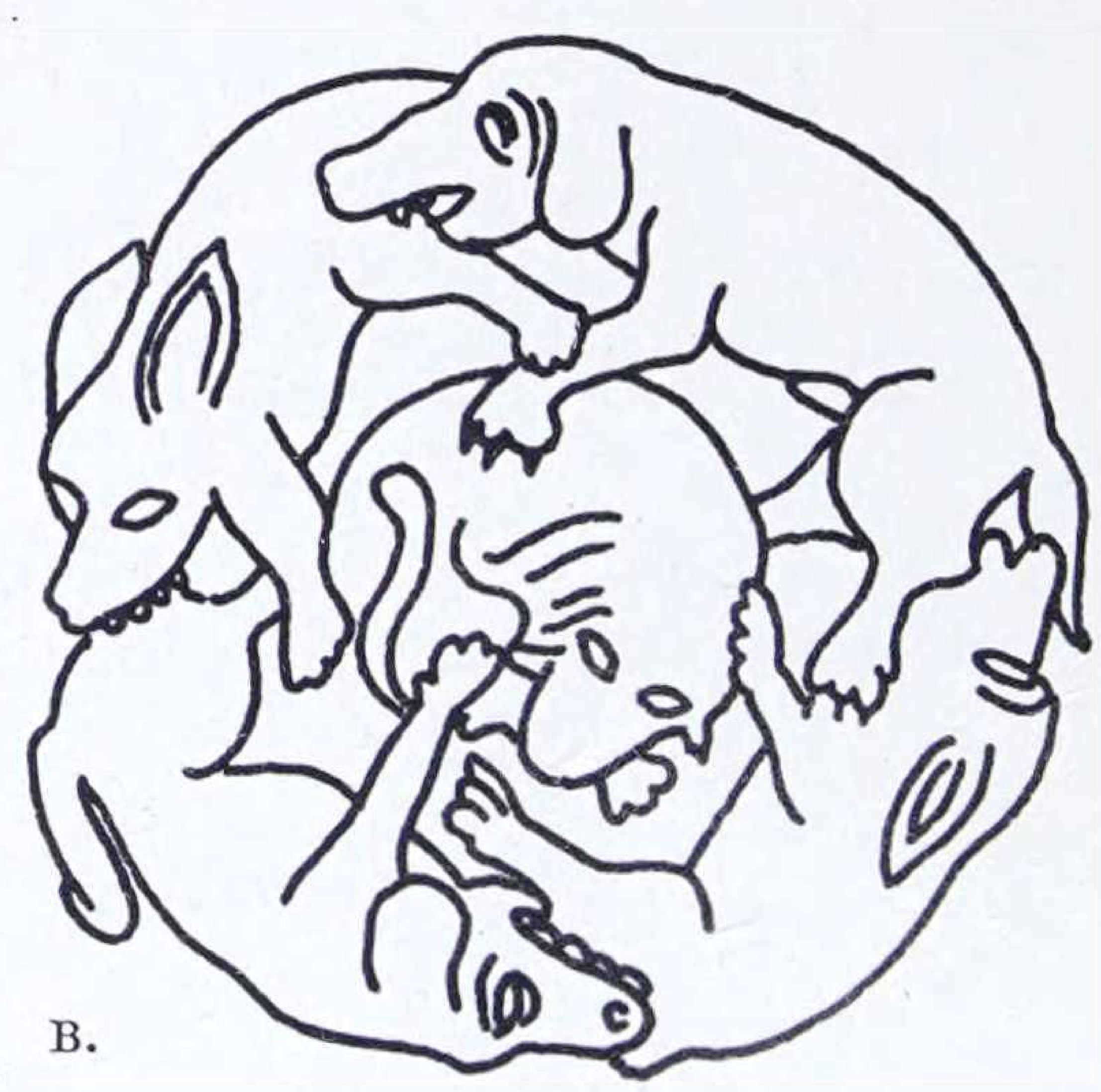
En Normandie, Bayeux possède deux suites de ces reliefs entre les arcs : les dalles incrustées de la nef (c. 1160), les médaillons du triforium du chœur (c. 1230)[19] avec des monstres, eux aussi, dont quelques-uns pareils à ceux de Worcester, y montrent la filiation directe sur le même monument. A Notre-Dame de Paris, le portail de la Vierge (1210-1220), avec les écoinçons à animaux et marmousets triangulaires, présente, de son côté, un renouveau de ces combinaisons, mais c'est en Angleterre que le système se rétablit régulièrement en acquérant une valeur propre. Aussi le terme spécial, *spandrel*, qui en désigne l'emplacement, prend-il la même signification d'un ordre de composition que le tympan dont il est, en quelque sorte, la marge.



A.

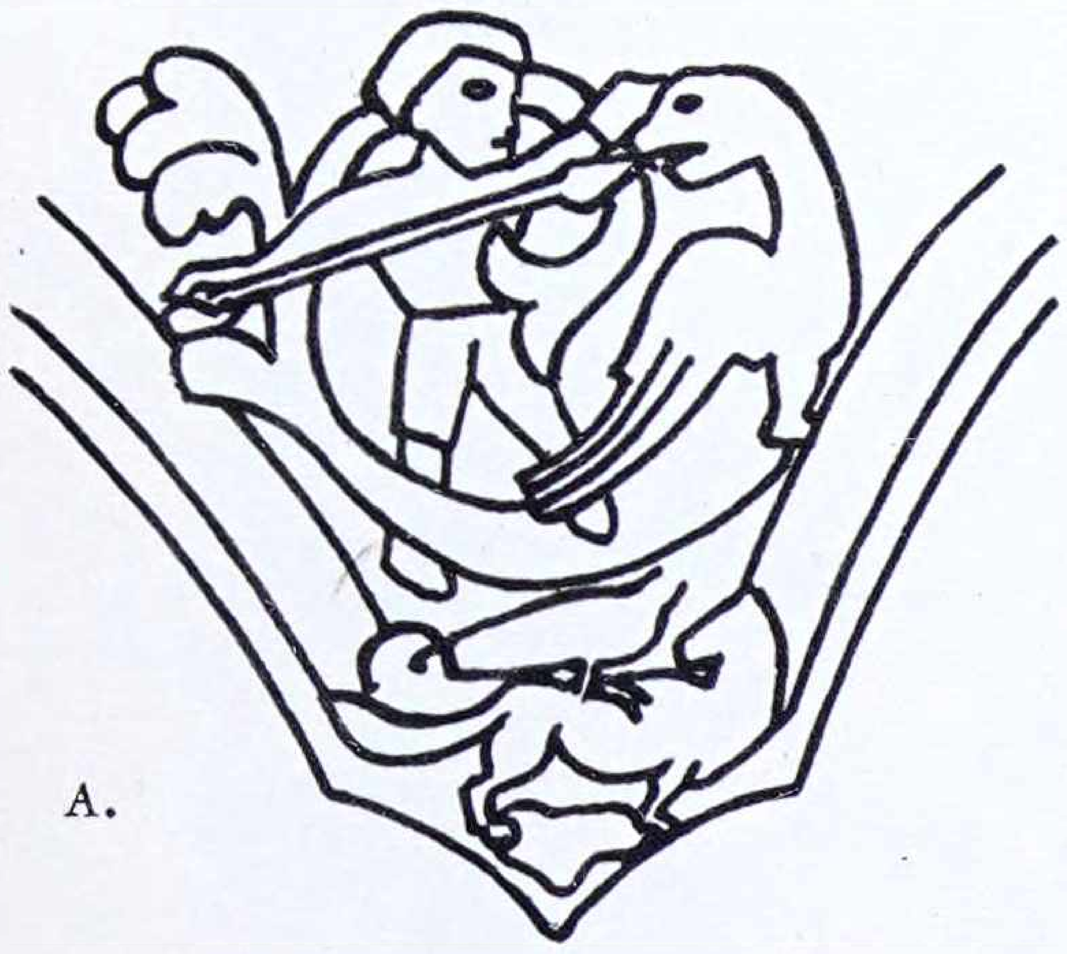


C.

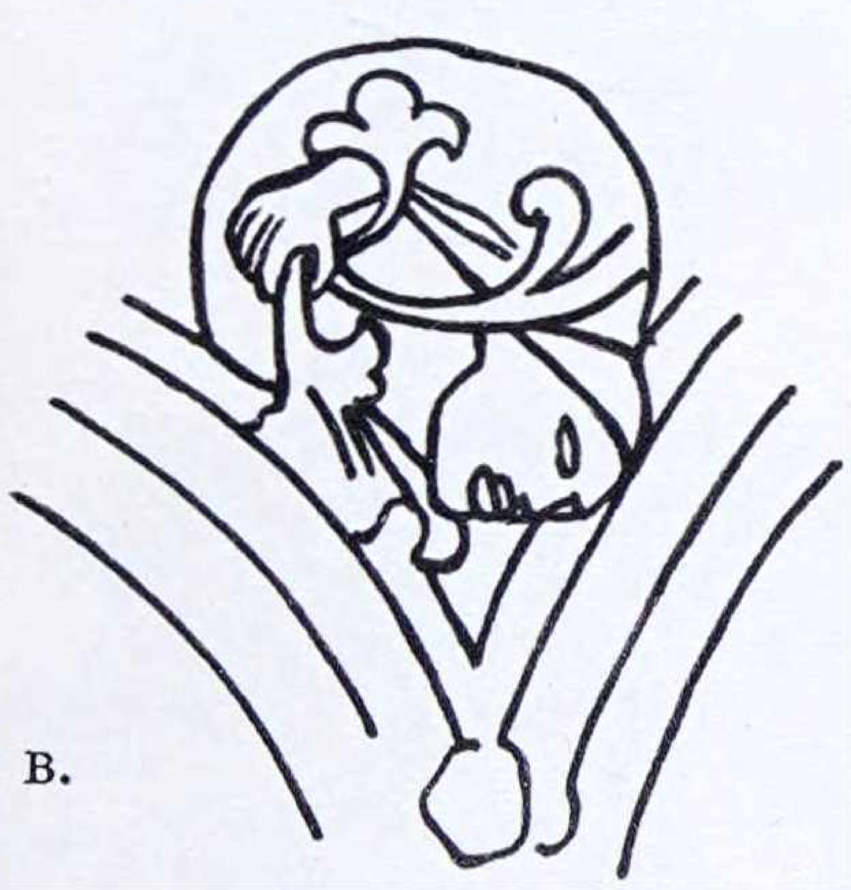


B.

FIG. 5 - CLEFS DE VOUTES ZOOMORPHIQUES : A. WESTMINSTER, 1245-1260. - B. ET C. EXETER (DÉTAIL), DERNIER QUART DU XIIIe SIÈCLE.



A.



B.

FIG. 6 - ECOINÇONS SCULPTÉS : A. BRISTOL, C. 1200. - B. LINCOLN, C. 1230.

2

Dans la peinture murale, les thèmes romanisants persistent surtout dans les reproductions d'étoffes orientales à médaillons, avec des oiseaux affrontés ou adossés, des lions ou des griffons mais fortement héraldisés. Il en subsiste au milieu du XIIIe siècle à Ely, West Walton, Eastry Church [20]. Sur le tombeau de Bronescombe (c. 1280), à Exeter, ces ornements composent la frise du soubassement. Le plafond « normand » de Peterborough, que l'on date tantôt de 1220 tantôt de 1236 [21], contient une iconographie complexe avec des rois et des évêques accompagnés des Arts Libéraux, de figures drôlatiques et de quelques monstres qui sont loin de la vigueur et de la profusion du bestiaire de Metz. Sur la périphérie Nord-Ouest, la faune fantastique revit surtout dans le pavement dont d'importantes séries se constituent des deux côtés de la Manche. C'est même ici, dans ces régions extrêmes, que la technique arabo-byzantine des pierres incrustées de mastic sombre a eu sa plus belle floraison après Florence et Lucques.

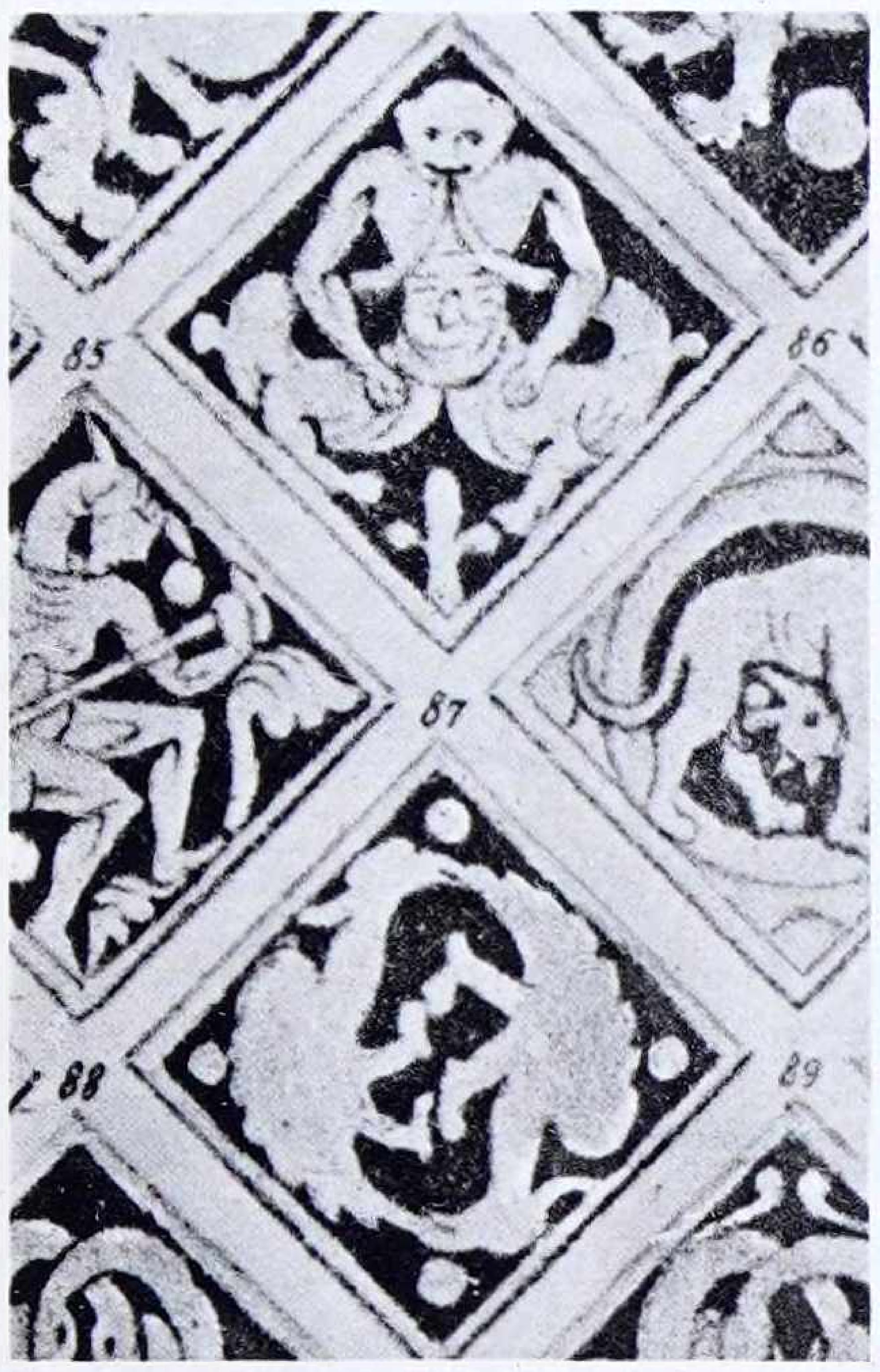
Cinq médaillons, dont l'un avec un lion, enchâssés dans la mosaïque de Saint-Bertin de Saint-Omer datée par l'effigie mortuaire de Guillaume de Flandre (mort en 1109), en montrent une introduction précoce [22]. Mais le dallage de l'ancienne cathédrale de la même ville, exécuté vers 1260 [23], se rattache moins à ce modèle archaïque qu'à des apports nouveaux, en faisant suite à la pointe d'expansion que nous avons notée dans la région lyonnaise. Le fait qu'un marbrier romain, Odorico, était mandé par Henri III, précisément en 1260 pour le pavement de la cathédrale de Londres [24], permet de supposer que la reprise a été stimulée par des contacts directs avec les milieux transalpins. Une équipe de techniciens a pu accompagner le maître. A Cantorbéry [25], les dalles incrustées ont plusieurs traits communs avec Saint-Omer qui n'en est éloigné que d'une centaine de kilomètres et semble relever d'une même production. L'industrie a eu une forte extension dans le pays. A Thérouanne, le pavement dont il subsiste plusieurs fragments a été exécuté aux frais de l'évêque Henry des Murs, entre 1275 et 1285. L'ancienne cathédrale d'Arras et l'Abbaye de Mont-Saint-Eloi en possédaient aussi, datant du XIIIe siècle [26].

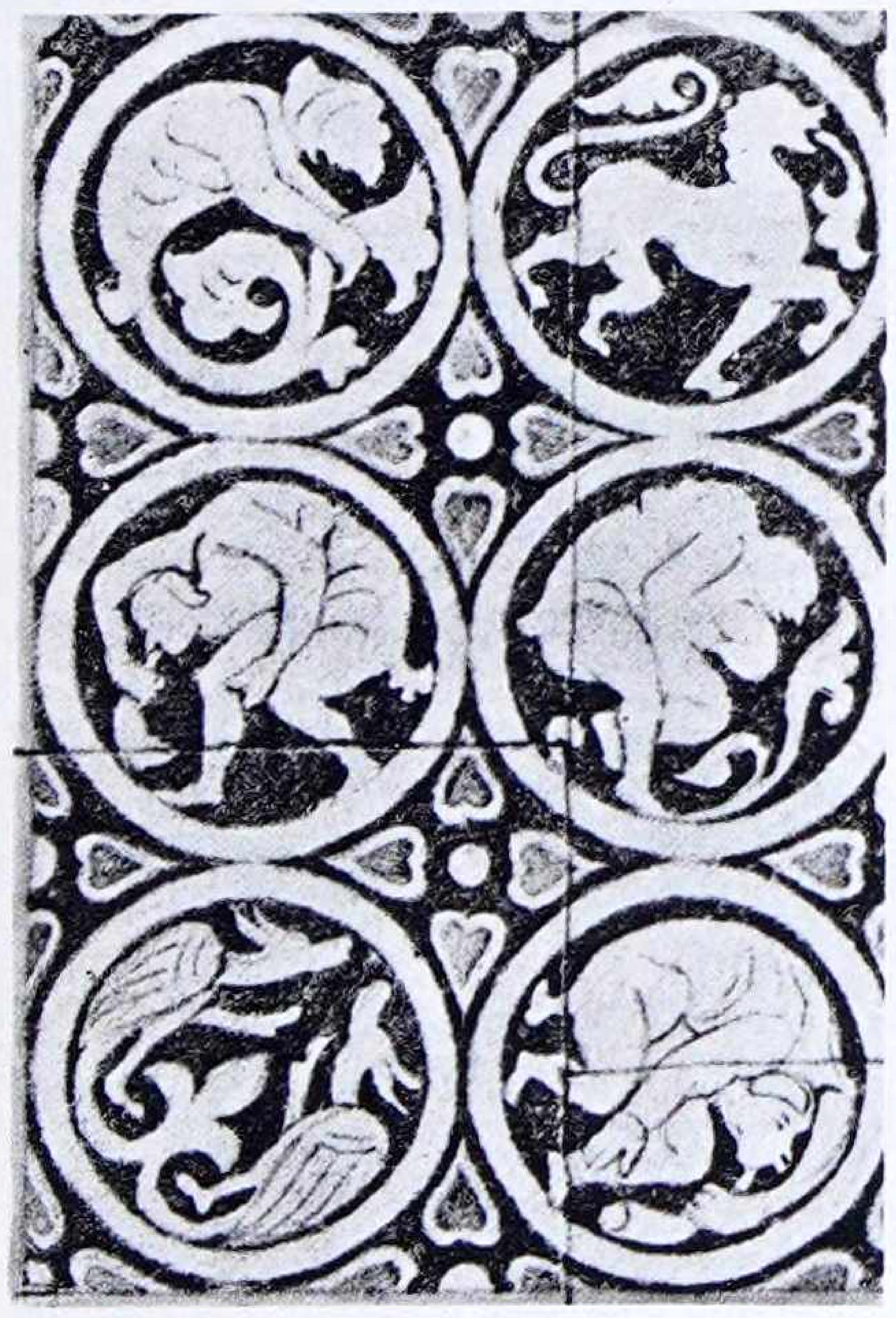
Les compositions comprennent généralement des thèmes cosmographiques, le Zodiaque, les saisons, les mois, les vents, répondant à un programme antique, complété par les Arts Libéraux, les Vices et les Vertus, les scènes de la *Genèse,* et c'est autour de ces grands cycles que l'on voit se multiplier les êtres fabuleux qui, eux, relèvent pour la plupart de la tératologie romane. A Saint-Omer (fig. 8), ils sont légion : sirènes, griffons, hybrides de l'homme et de la bête dont l'un à jambes en forme de dragons, semblable à un relief de Moissac. Le personnage se plie comme un rinceau,

FIG. 7 - ECOINÇONS SCULPTÉS : WORCESTER, AVANT 1220.



FIG. 8 - DALLAGE INCRUSTÉ : NOTRE-DAME DE SAINT-OMER, C. 1260.





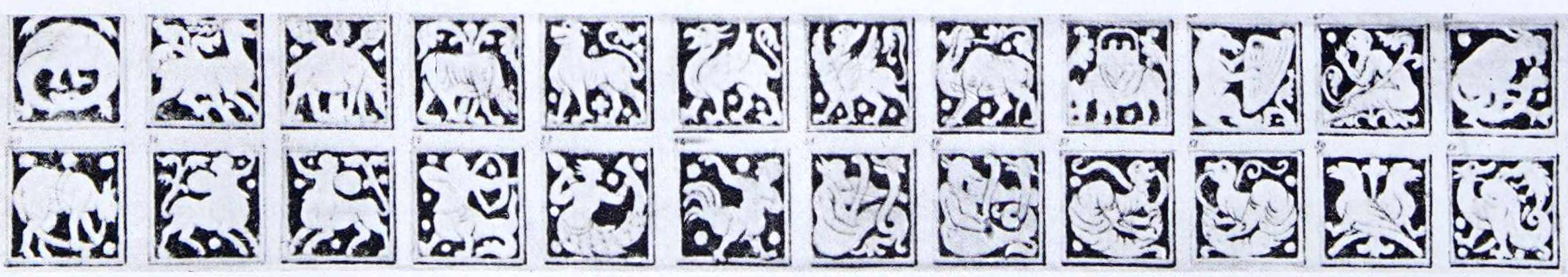
l'oiseau est comme une feuille, la feuille comme un oiseau. Parfois la plante reçoit des ailes et des pattes mais pas de tête. Des monstres inédits sont définis par des métamorphoses inachevées. Il ne s'agit pas d'une reprise fragmentaire. Le répertoire entier et la technique revivent ensemble. A Thérouanne, les figures sont plus nerveuses et elles se mêlent à une végétation gothique mais tout en reprenant les mêmes combinaisons de créatures mixtes, de bêtes à double corps et tête unique, d'oiseaux à tête double.

Les pavements étaient aussi exécutés en terre-cuite, procédé moins coûteux qui substitue aux dalles de pierres gravées et incrustées de matières sombres, des carreaux plombés ou vernissés où le dessin s'imprime avec un moule de bois ou de métal. La brique elle-même étant généralement foncée, rouge grenat, c'est de l'argile claire que l'on fait couler dans ses figures en creux, pour enlever les silhouettes sur une nappe d'ombre.

La production, d'origine orientale, a eu pour siège la Normandie [27] où elle a pu être transmise par la Sicile. Malgré les prescriptions de saint Bernard, visant, dans le chapitre XII de son *Apologia*, tout spécialement, les dallages historiés, ce sont les Cisterciens qui en furent d'abord les principaux propagateurs, avec Beaubec comme centre important et Beaulieu, dans le comté de Southampton, comme succursale anglaise. Les choses ne se passèrent pas sans heurt. En 1210, le chapitre général de Cîteaux réprimanda l'abbé de Beaubec pour avoir permis l'exécution de pavements d'un caractère frivole et curieux, contraire aux prescriptions de l'ordre, pour des personnes étrangères [28]. Un blâme fut infligé aussi par l'archevêque de Rouen (1230-1235), à cause des figures indécentes et diaboliques des carrelages de la même abbaye [29]. Le fait que la campagne iconoclaste ait été reprise à cette époque révèle l'ampleur du développement d'une imagerie qui provoqua les mêmes réactions au XIIe siècle.

De ces carreaux plombés qui ont été produits en masse, nous possédons une longue liste : en France — Rouen (Sainte-Catherine-du-Mont, XIIIe siècle), Saint-Pierre-sur-Dives, près de Caen (1255-1260), Coutances (salle capitulaire, fin du XIIIe siècle) et Saint-Omer où ils succèdent, dans la sacristie, aux dalles incrustées du chœur et de la nef [30]; en Angleterre, après Beaulieu (1227-1246) [31] — Westminster (salle capitulaire, après 1255) [32], Jervaulx, Chertsey (c. 1255) et Salisbury (c. 1270) [33].

L'introduction d'un procédé automatique augmente le nombre des figures, réduit leur variété et entraîne une simplification des formes. Le bestiaire des carrelages émaillés n'a pas la verve des monstres des dallages gravés. Le dessin est sec, précis, d'une égalité absolue. Pour qu'il conserve sa netteté après avoir reçu dans ses cavités la couche d'argile, il faut le découper énergiquement, en isolant les éléments, en accentuant les courbes, les parties épaisses et fines. Il en résulte souvent un style héraldique. Les



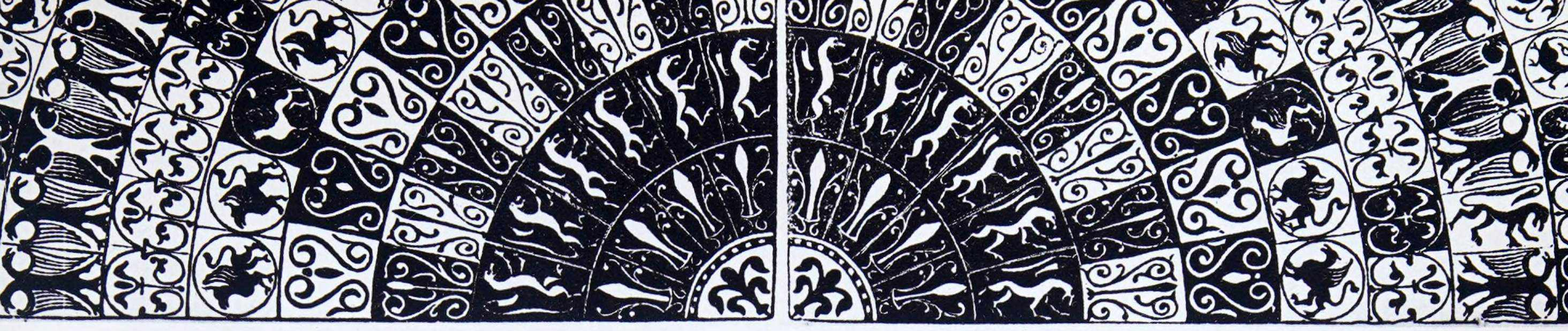


FIG. 9 - DALLAGE VERNISSÉ : SAINT-PIERRE-SUR-DIVES, 1255-1260.

léopards adossés à l'intérieur des roues (Rouen), les oiseaux (Beaulieu, Saint-Omer), les lions et les griffons antithétiques (Westminster) évoquent des pièces d'armoiries comme le décor des tissus peints qui procède d'ailleurs, lui aussi, d'une industrie répétant à l'infini les mêmes dessins. La diversité est obtenue par l'assemblage des carreaux en échiquier avec un changement d'axes ou par groupes de quatre, avec les motifs diagonaux se réunissant en croix : des quatrefeuilles, des rosaces avec des animaux, des têtes, des personnages rayonnants, se constituent à l'aide de ces arrangements de figures identiques. Les grandes compositions circulaires des thèmes cosmographiques, associés depuis l'Antiquité à l'iconographie des pavements, se retrouvent aussi dans ces ensembles mais devenues de simples ornements. A Saint-Pierre-sur-Dives [34], la rose mesure trois mètres de diamètre (fig. 9). Elle est formée par sept cercles concentriques où l'on voit tourner des aigles bicéphales, des griffons, des oiseaux perchés sur une palmette, des quadrupèdes rampants. Le champ, autour, est entièrement pavé de monstres. A Jervaulx, trente-huit lions défilent sur la circonférence comme dans une couronne zodiacale. Aux Châtelliers (1270) [35], les carreaux émaillés de l'église cistercienne provenant sans doute d'un atelier normand de l'ordre, répètent trente-deux fois un signe du Zodiaque — les Poissons — accompagné d'une frise coufique et de dragons à triple queue se terminant chacune par une tête (fig. 10). Le sujet est complètement dénaturé mais les figures poursuivent imperturbablement leur course sur le sol. Emprisonnée et uniformisée dans ces compositions par les matrices, la faune fabuleuse revit en se multipliant avec une obsédante continuité comme un tapis de couleurs contrastées aux reflets métalliques.

Dans la peinture des manuscrits, cette éclosion de thèmes romans au XIIIe siècle se traduit d'abord par la reprise des trois grands cycles fantastiques : l'*Apocalypse*, l'*Enfer* et les *Bestiaires*. Le développement suit la même courbe que sur la périphérie Est, hantée par les spéculations sur les prodiges et les cosmogonies surnaturelles, mais d'une façon encore plus décisive et plus pressante, en nous laissant des séries importantes qui semblent dominer des zones entières de l'imagination.

Chronologiquement, les *Apocalypses* anglo-normandes succèdent directement aux derniers groupes des Beatus hispaniques s'échelonnant entre

FIG. 10 - DALLAGE VERNISSÉ : LES CHATELLIERS, C. 1270.







A.

B.



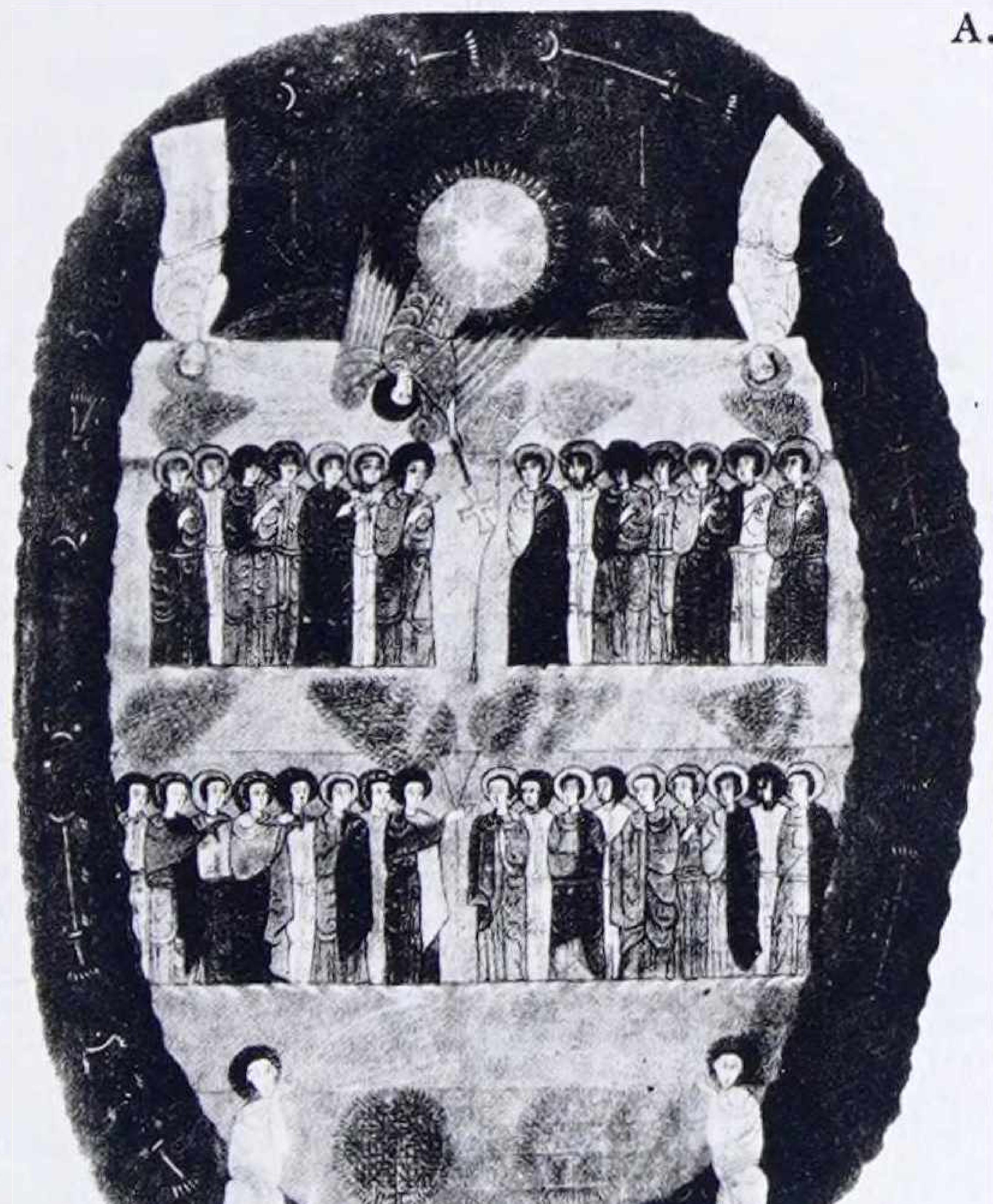
1200 et 1220 [36], mais elles présentent une synthèse des traditions carolingiennes (dont l'une d'origine insulaire) et mozarabe, réalisée déjà dans la peinture romane française. La description, par André de Fleury (c. 1041), des scènes de la vision de saint Jean exécutées sur la façade de Saint-Benoît-sur-Loire concorde si bien avec leur iconographie que c'est à l'aide de cette illustration que l'on a tenté de reconstruire certaines compositions de la fresque disparue [37]. Sans doute, existait-il un manuscrit constituant un prototype commun de ces versions successives.

Deux familles de monstres sont réunies dans les figurations où se croisent les deux courants indépendants et presque opposés [38]. Les sauterelles, prenant l'aspect de chevaux ailés à faces humaines, relèvent de la lignée de l'*Apocalypse* de Bamberg (c. 1000) qui reparaît à Saint-Savin, tandis que le dragon et la bête procèdent de types hispaniques avec les sept têtes et les cous constituant une gerbe et non une crinière animée comme dans les manuscrits carolingiens et dans leur suite, encore à Saint-Savin et dans l'*Hortus Deliciarum*. Par une curieuse interversion, le groupe le plus profondément marqué par l'Orient a reproduit une hydre grecque, le groupe qui, en principe, se tourne vers l'Antiquité — un animal sarmato-scythe. Dans l'*Apocalypse* du Trinity College de Cambridge (R.16.2), ces cous se nouent en entrelacs comme les serpents de l'Asie ancienne et islamique (fig. 11). Le manuscrit, exécuté probablement à Saint-Albans vers 1230-1250 [39], est particulièrement proche des Beatus. On y retrouve la violence chromatique, les rouges de feu, les bleus nocturnes, leurs fonds étoilés. De leur compositions « romanisées » (*Apocalypse* de Saint-Sever, 1028-1072), il y a l'architecture des pages à panneaux rectilignes, montés comme dans les antependia autour d'une figure axiale. Parmi les images spécifiques, sont reproduits aussi les anges retenant les quatre vents (fig. 12) sur une mappemonde avec les tribus d'Israël, distribués en deux étages à l'intérieur du cercle — l'Océan où le poisson foisonne [40] et la Jérusalem céleste (fig. 13) dont murs et tours sont aplatis autour du plan selon la perspective à deux points de vue qui inspira les édifices croulant et s'éle-

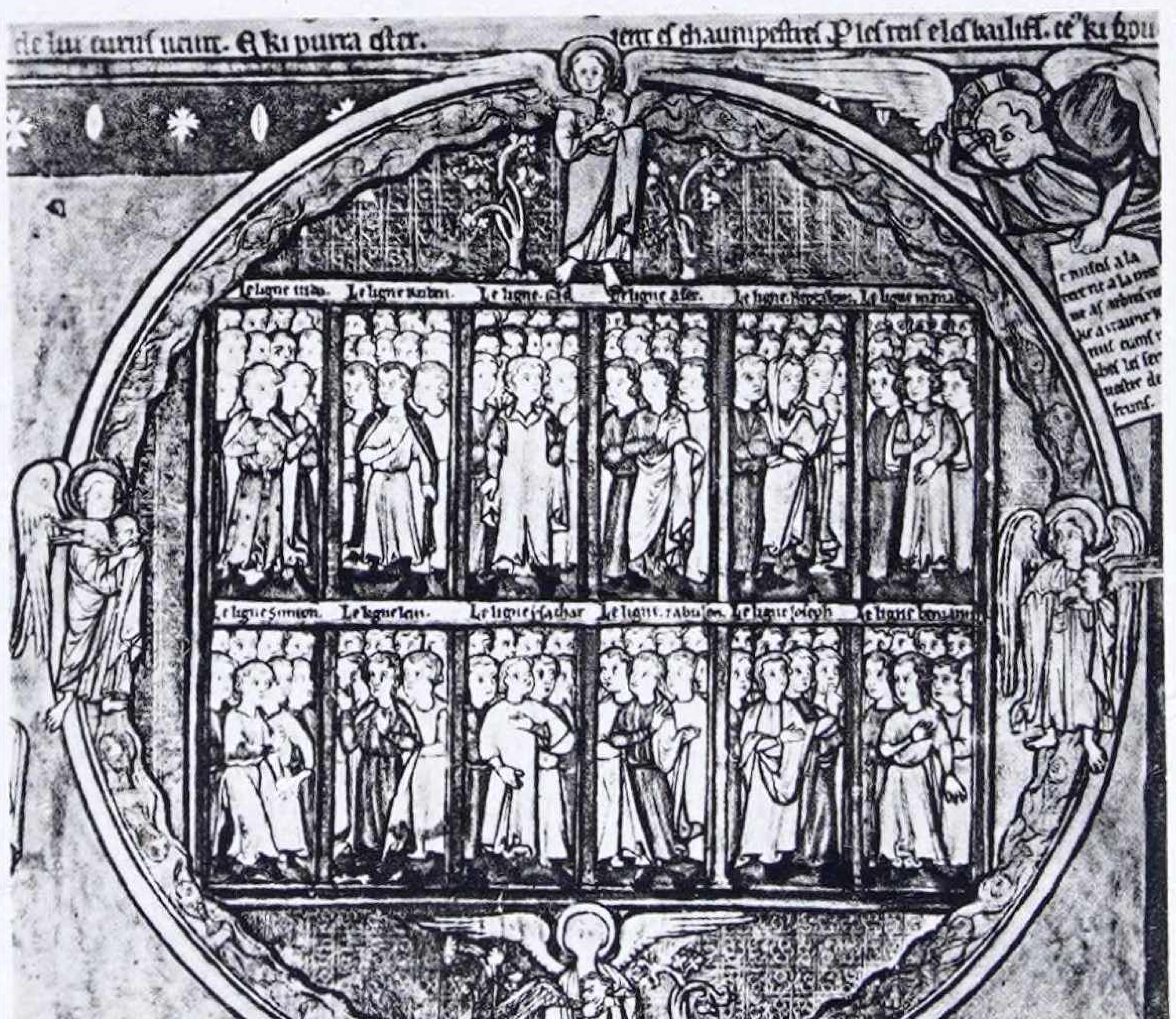
EN PAGE DE GAUCHE : FIG. 11 - LA BÊTE A SEPT TÊTES : A. APOCALYPSE HISPANIQUE, DÉBUT DU XIIIe SIÈCLE. PARIS, B. N., NOUV. ACQ. LAT. 2290. - B. APOCALYPSE DU TRINITY COLLEGE (R. 16.2), 1230-1250. CAMBRIDGE.

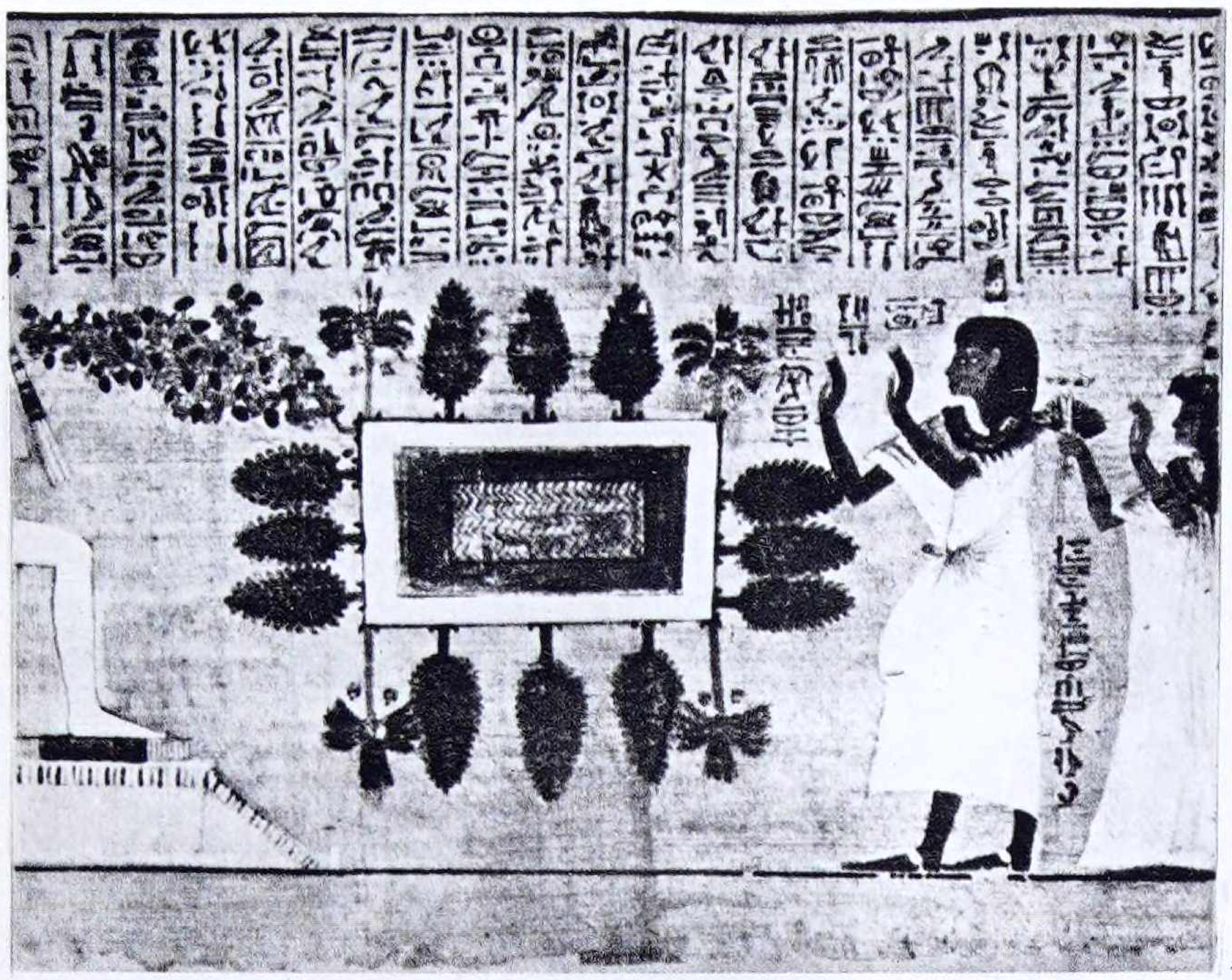
FIG. 12 - LES ANGES RETENANT LES QUATRE VENTS : A. APOCALYPSE HISPANIQUE, C. 1047. MADRID, B. 31. - B. APOCALYPSE DU TRINITY COLLEGE (R.16.2), 1230-1250. CAMBRIDGE.

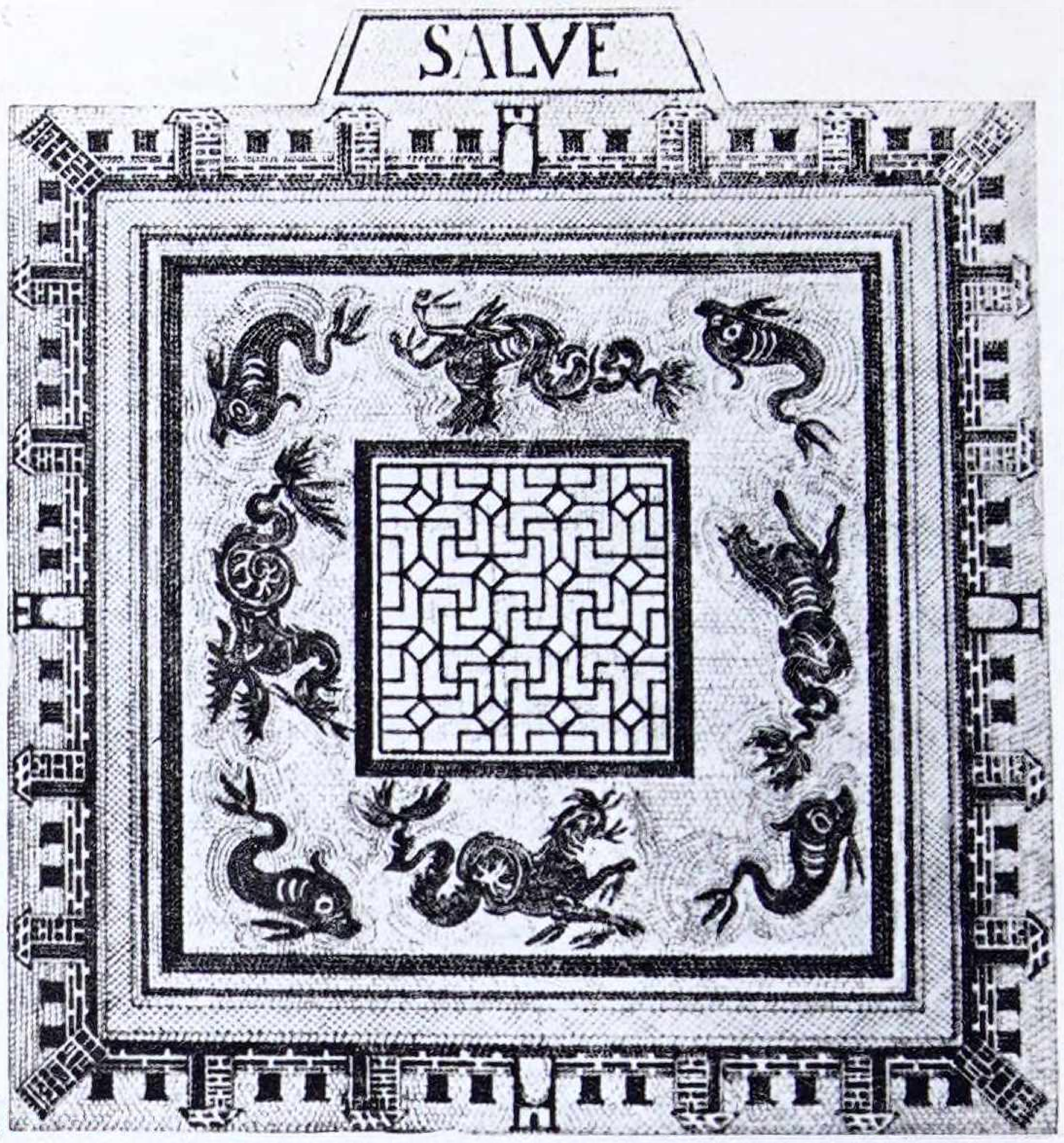
A.



B.




A.

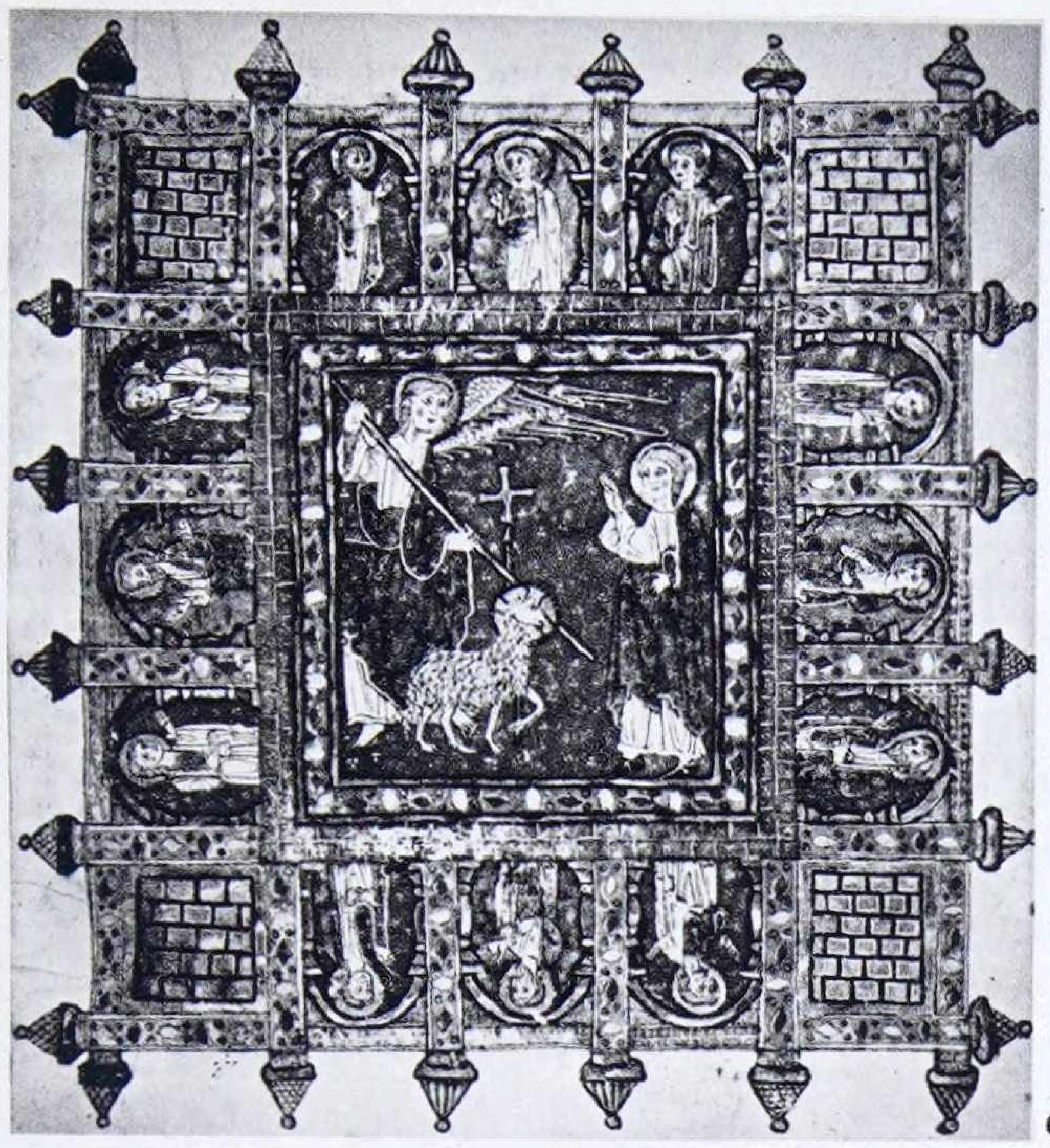


B.

vant dans les vertiges du *Liber Scivias*. L'*Apocalypse* artésienne du *Liber Floridus* de Lambert, chanoine de Saint-Omer, copié vers 1260 [41], compose les deux sujets avec les mêmes renversements optiques : la Jérusalem est circulaire, mais elle s'étale comme une roue qui tourne sur le sol, avec ses portes et ses édifices rayonnants. Les quatre anges sont disposés aux coins de la mappemonde mais horizontalement, comme les figures des côtés verticaux des Jérusalems mozarabes, en ébranlant toutes les lois de l'équilibre (fig. 14). L'original ayant été exécuté vers 1120 [42], nous y voyons la ramification d'une ancienne couche de ces apports dans les régions de la Manche qui ont contribué aux manuscrits anglo-normands, où une troisième composition est d'ailleurs présentée selon des principes analogues.

L'île de Pathmos est découpée sous forme d'une carte géographique pendue au mur, avec saint Jean et l'ange apparaissant en avant comme sur un fond de tapisserie. La vision verticale et la vision horizontale se juxtaposent sur le même plan, de sorte que l'eau paraît monter de part et d'autre de la scène qu'elle encadre et se maintient au-dessus comme un plafond (fig. 15).

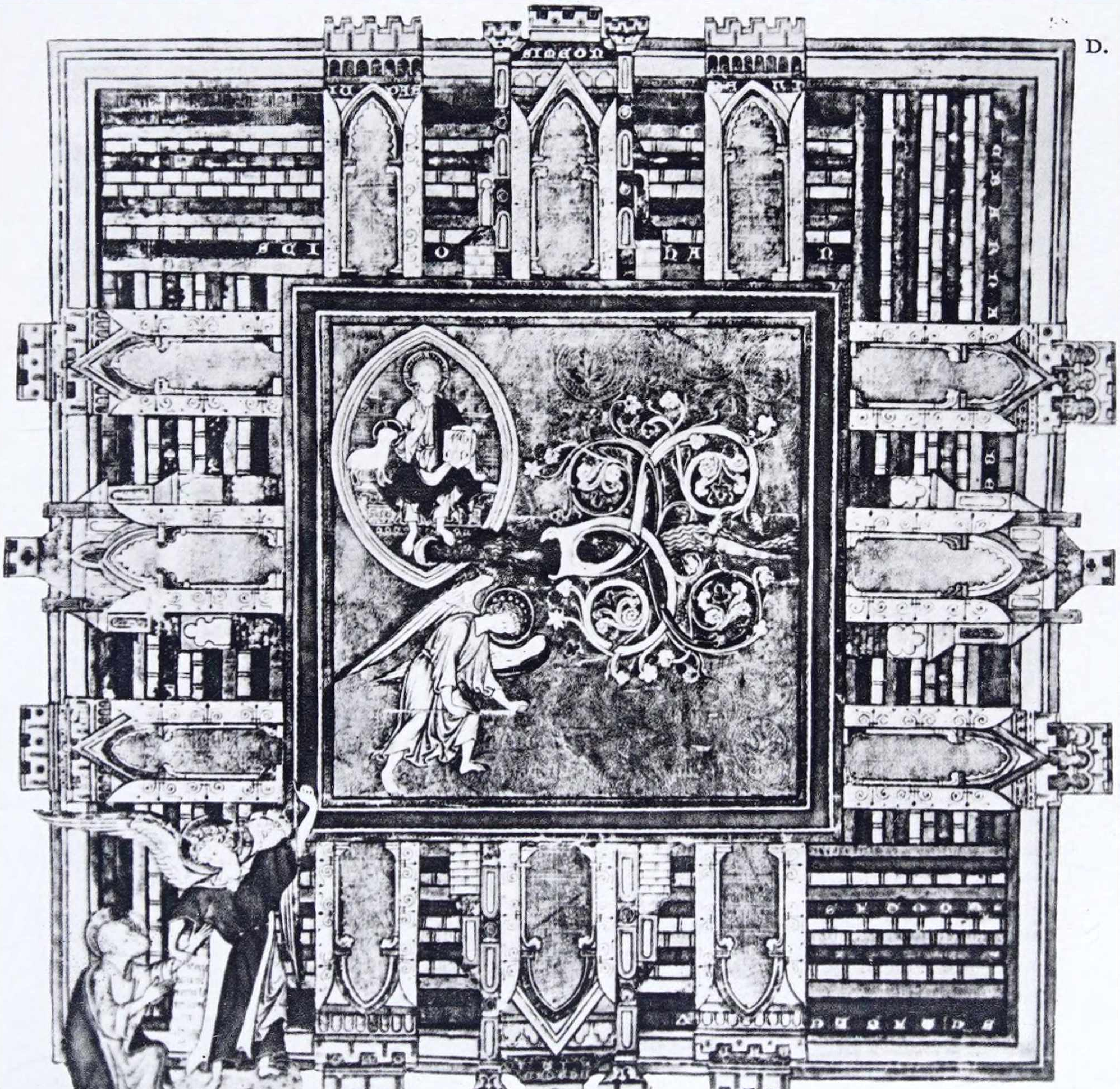
Dans un foyer diamétralement opposé, en Italie méridionale, la transcription cartographique s'applique aux rivières et aux lacs du *Traité de Fauconnerie* de Frédéric II, un manuscrit tout saturé d'Orient, dont une copie lorraine date du dernier quart du XIII^e siècle (B.N., fr. 12400). Au moment même où les gothiques commencent à explorer le monde vivant, les plus arides abstractions se restituent dans la Méditerranée, dans les régions rhénanes, dans le Nord-Ouest. Mêlés au songe d'Apocalypse, les



C.

FIG. 13 - PERSPECTIVE A RENVERSEMENT : A. JARDIN D'OUTRE-TOMBE, PAPYRUS ÉGYPTIEN, NOUVEL EMPIRE. LONDRES, BRITISH MUSEUM. - B. BASSIN DANS UNE ENCEINTE FORTIFIÉE, PAVEMENT DE MOSAÏQUE. POMPÉI. - C. JÉRUSALEM CÉLESTE, APOCALYPSE HISPANIQUE, DÉBUT DU XIII^{e} SIÈCLE. PARIS, B.N., NOUV. ACQ. LAT. 2290. - D. JÉRUSALEM CÉLESTE, APOCALYPSE DU TRINITY COLLEGE (R. 16.2), 1230-1250. CAMBRIDGE.

D.



jaillissements et les effondrements des perspectives doubles y prennent le caractère d'un bouleversement cosmique et lui apportent un souffle exotique. Un *Psautier*, exécuté probablement à Gloucester (Munich, Clm. 835, c. 1200), présente la scène de la *Multiplication des Pains* avec les mêmes contradictions : la table vue d'en haut, les convives renversés à droite et à gauche.

C'est un Enfer spécifiquement anglais qui apparaît dans les *Apocalypses* insulaires où se combinent tant de partis hétéroclites. La gueule de Léviathan, les mêlées diaboliques procèdent directement des traditions locales du XI^e^-XII^e^ siècle. Les mâchoires gigantesques avec l'amas de corps humains du manuscrit du Trinity College est proche de la composition du *Psautier* d'Henry de Blois, évêque de Winchester, antérieur à 1161 [43]. On reconnaît la même rangée de dents, les mêmes damnés, les mêmes démons velus, crochus, cornus, enchevêtrés dans un fouillis inextricable, comme dans un entrelacs hiberno-saxon. Dans le *Jugement Dernier*, tout le registre inférieur est agité par ce chaos tandis que le registre supérieur, avec le Christ et les Elus, se compose comme un triptyque de devant d'autel qui intervient dans la version romane (*Apocalypse* de Saint-Sever) du cycle mozarabe. Stabilité monumentale et déchaînement désordonné, se rattachant chacun à une série distincte, s'y superposent en contrastant, conformément au caractère du sujet (fig. 16). Le même amoncellement diabolique remplit l'étang de feu où s'engloutissent l'Enfer et la Mort, incarné par un Gorgonéion antique à plusieurs faces [44]. Si les figures des saints revêtent dans ces illustrations une grâce affectée — dans la « première famille » Delisle-Meyer, le dessin décoloré aux ombres transparentes leur donne une apparence fantomatique — les forces du Mal conservent, par contre, leur aspect terrible et grotesque des périodes antérieures.

La gueule de Léviathan surgit maintenant partout. Dans la troisième et dernière copie, la plus romane (Cantorbéry, c. 1200) [45] du *Psautier*

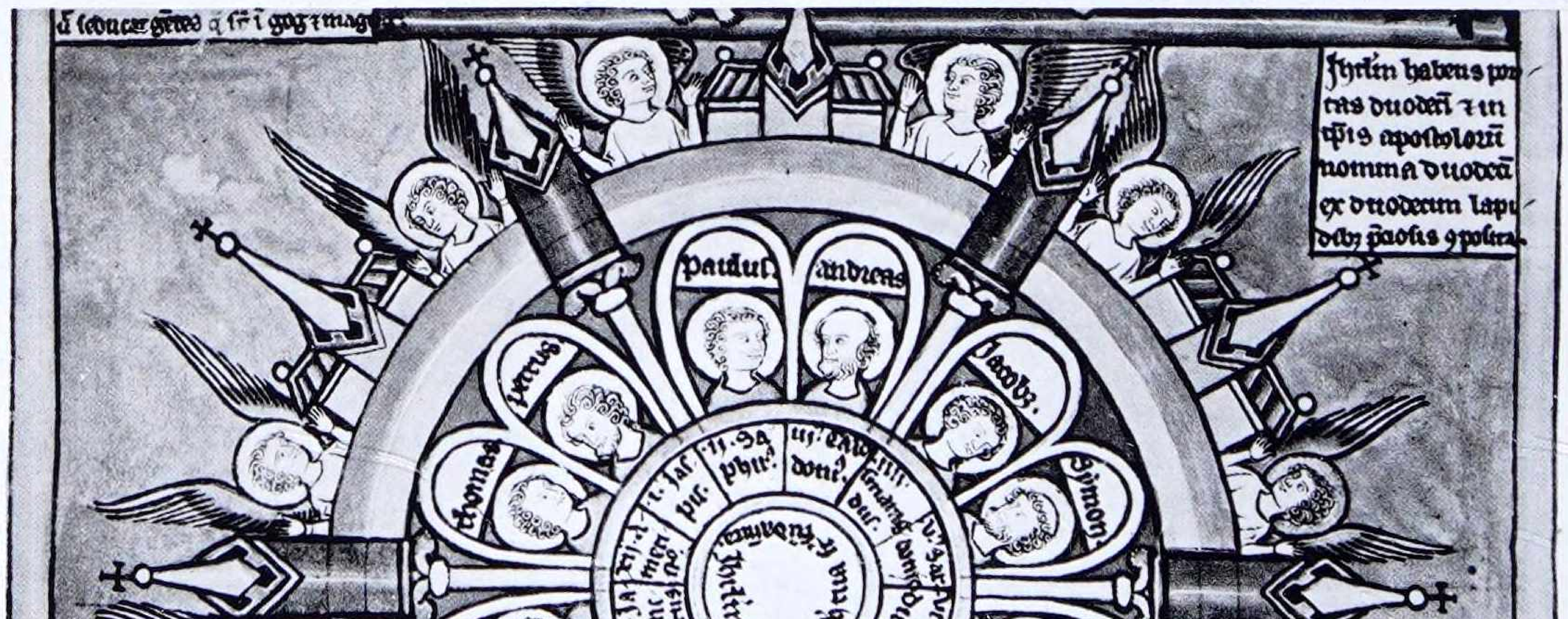
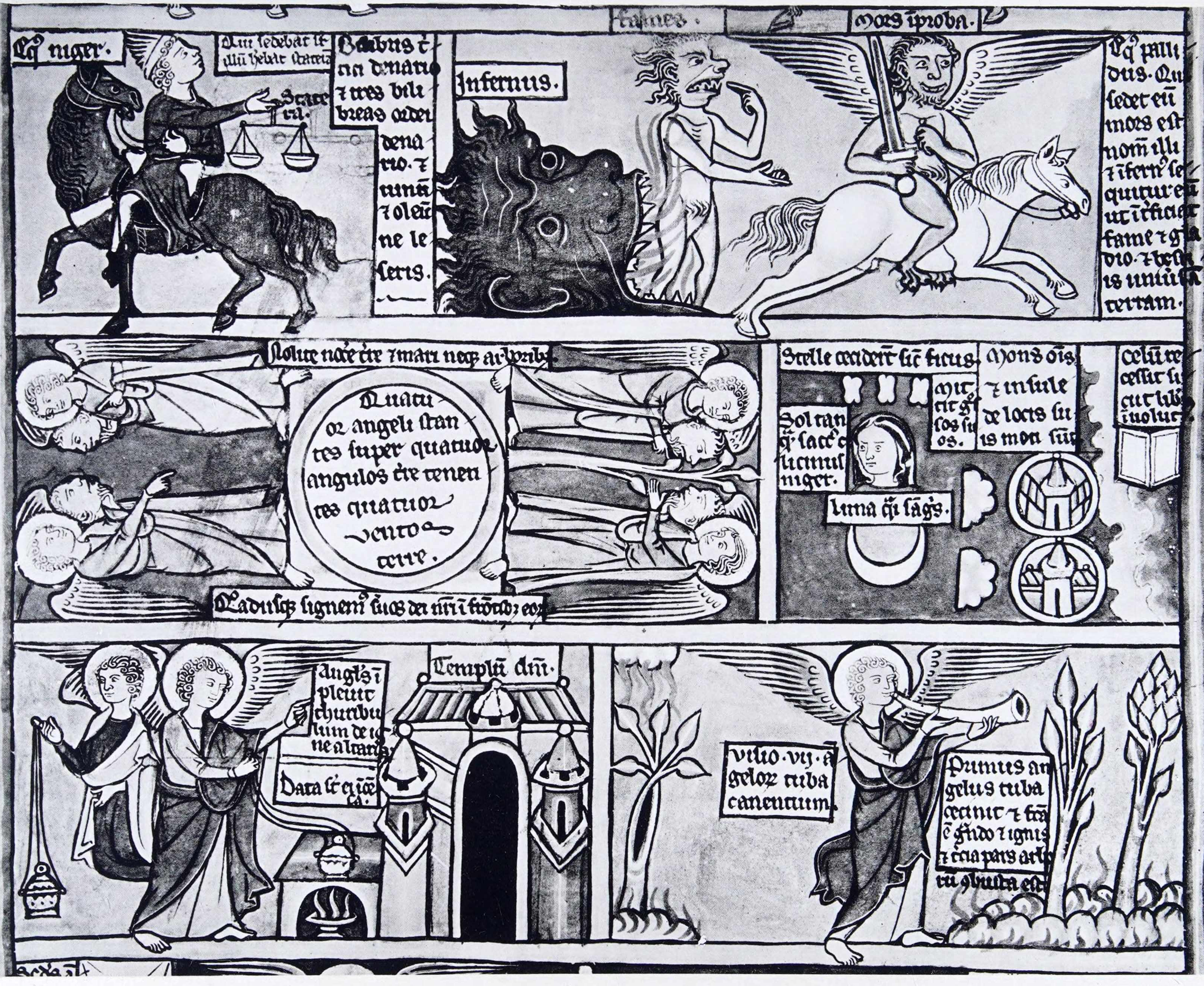


FIG. 14 - APOCALYPSE DU LIBER FLORIDUS, C. 1260. PARIS, B.N., LAT. 8865.


Infernus.
Mors iproba.
Quatuor angeli stantes super quatuor angulos terre tenentes quatuor ventos terre.
Templū dñi.
Primus angelus tuba cecinit

d'Utrecht, elle apparaît plusieurs fois avec les damnés entassés entre les mâchoires largement ouvertes. Dans le *Psautier* contemporain de Gloucester, où nous avons noté une perspective « hispanique », il y en a deux sur la même page. On y voit représentés, dans douze compartiments, les différents supplices des réprouvés, selon les témoignages légendaires [46].

Les scènes s'inspirent moins de la *Vision de saint Paul*, dont on retrouve les hommes enchaînés, tendant en vain leurs mains vers les fruits d'un arbre et vers l'eau d'une source, que des récits des Irlandais qui explorèrent, à leur tour, les cercles souterrains. Les bêtes géantes, les hommes et les femmes cloués au sol, jetés dans le cuvier et dans le puits, étendus sur des grils, pendus à un gibet, les uns par la tête, les autres par les pieds, correspondent aux descriptions du XIIe siècle d'Owen et de Tungdal [47]. Le dessin conserve d'ailleurs toute la fermeté du trait roman (fig. 17). Ce sont ces corps meurtris et désarticulés, aux masques grimaçants, qui se confondent dans le même tas, avec les monstres. L'image la plus ancienne connue qui fixe une iconographie détaillée du règne de Satan appartient à la périphérie Nord-Ouest. Elle est reprise vers 1220, dans un *Psautier* que l'on suppose de provenance londonienne [48] (fig. 12 du chap. VIII).

Une autre vision infernale se cristallise en même temps. Le rouleau de saint Guthlac, que Latheby situe vers 1230 [49], montre l'ermite de l'île de Growland soulevé dans les airs par les démons qui l'entraîneront ensuite dans leur gouffre (fig. 18). C'est un essaim de créatures hideuses tournoyant autour du saint d'une même façon que les figures ailées parmi lesquelles un diable autour du Christ dans un *Jugement Dernier* d'une plaque d'émail du milieu du XIIe siècle [50]. Tandis que les Enfers s'éteignent dans les foyers de l'humanisme gothique, ils se raniment en Angleterre sous trois formes : amoncellement chaotique, figuration cyclique des tourments et tourbillons aériens.

Les *Bestiaires* qui, eux aussi, connaissent parallèlement une renaissance, représentent une autre face de ces mondes où la terreur se mêle aux enchantements. Deux faits marquent, au début, leur extraordinaire essor : d'une part, l'apparition d'un type nouveau du livre, de l'autre un élargissement des textes. Des volumes magnifiques, décorés par les meilleurs artistes du



A.



B.

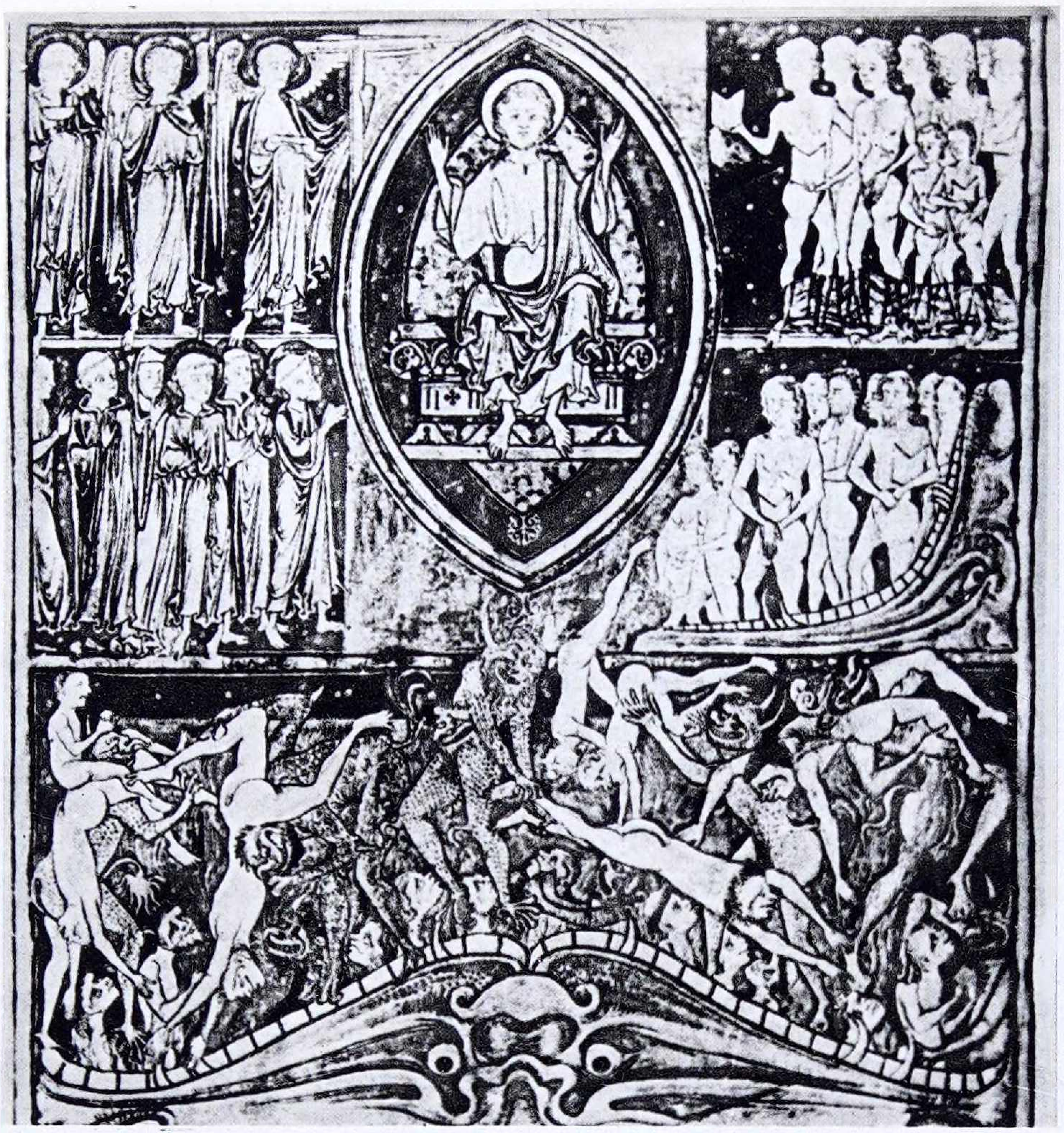
temps succèdent avec, en tête, le groupe du manuscrit donné en 1187 au prieuré de Worskop, à des traités plus modestes. Le *Physiologus* latinisé des versions primitives est refondu et complété progressivement d'abord par les auteurs anciens (Solin, Isidore de Séville, Raban Maure, Ambroise), puis par des écrits récents, *Aviarium* de Fouilloy, † c. 1173, *Pantheologus* de Peter, prieur de Holy Trinity, c. 1190). Une famille (la troisième de James) de recueils particulièrement riches et d'une classification perfectionnée se constitue au XIII[e] siècle [51]. C'est également l'époque où une littérature nouvelle fleurit en France. Après le texte de Philippe de Thaon, rédigé vers 1121, déjà en Normandie et pour la cour anglaise, paraissaient deux œuvres de Normands, le *Bestiaire* de Gervaise (c. 1200) et le *Bestiaire Divin*, en vers, de Guillaume le Clerc (c. 1210), ainsi que le *Bestiaire*, en prose de Beauvoisie, de Pierre le Picard. Le *Bestiaire d'Amour*, du Rouennais Richard de Fournival († 1260), substituant au symbolisme mystique un symbolisme profane, leur fait suite [52]. Le *Liber de naturis rerum*, de Thomas de Cantimpré (près de Cambrai), originaire du Brabant, qui constitue la première grande compilation des sources classiques dans un esprit des sciences naturelles du temps, était achevé vers 1240 [53], l'*Image du Monde*, conté par un Lorrain, Gautier de Metz, mais pour le comte Robert d'Artois, en 1248 [54]. Les innombrables manuscrits, exécutés pour la plupart dans ces régions, rejoignent les séries insulaires sans se confondre avec elles.

L'illustration qui suit scrupuleusement le texte n'a pas la même verve inventive que les figurations des monstres dans les répertoires purement décoratifs où rien n'entrave l'imagination. La fable d'animaux ne se prête pas toujours à un dessin. Le prodige de la hyène qui a une pierre dans l'œil, un homme à six ou huit doigts, frappent moins par leur reproduction en

FIG. 15 - PERSPECTIVE CARTOGRAPHIQUE, ST. JEAN DANS L'ILE DE PATHMOS : A. APOCALYPSE DU TRINITY COLLEGE (R. 16.2), 1230-1250. CAMBRIDGE. - B. APOCALYPSE ANGLO-NORMANDE, PREMIER QUART DU XIII[e] SIÈCLE. PARIS, B. N., FR. 403. - C. NAGEUR DANS UN LAC, TRAITÉ DE FRÉDÉRIC II, COPIE LORRAINE, DERNIER QUART DU XIII[e] SIÈCLE. PARIS, B.N., FR. 12400.

C.





A.



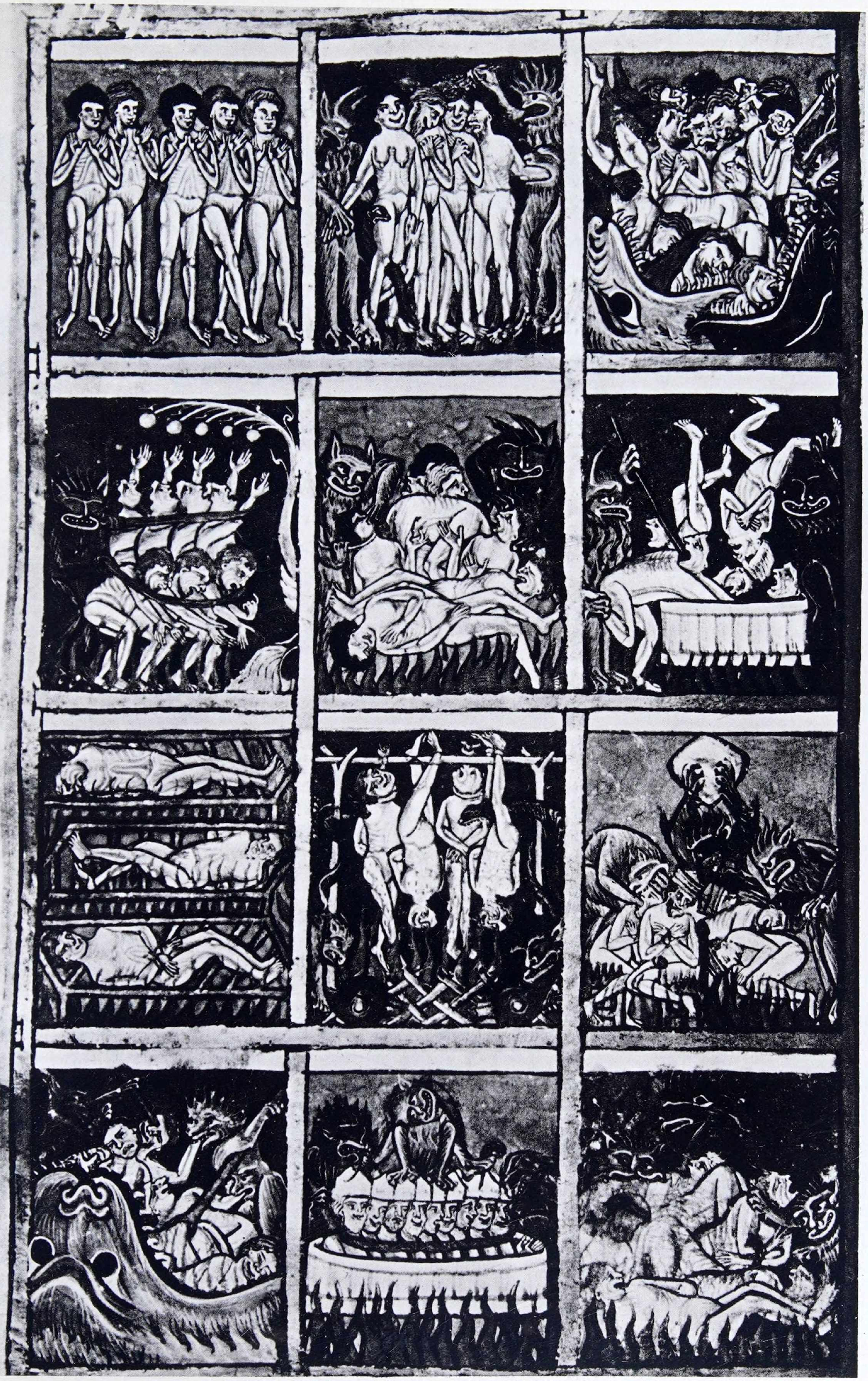
B.



C.

FIG. 16 - JUGEMENT DERNIER : A. APOCALYPSE DU TRINITY COLLEGE (R. 16.2), 1230-1250. CAMBRIDGE. - B. DEVANT D'AUTEL ROMAN, MILIEU DU XIIe SIÈCLE. BARCELONE. - C. ENFER DU PSAUTIER DE WINCHESTER, AVANT 1161. LONDRES, BRITISH MUSEUM, COTTON NERO C. IV.

A DROITE :
FIG. 17 - LES PEINES DE L'ENFER : PSAUTIER DE GLOUCESTER (?), C. 1200. MUNICH, CLM. 835.





A.

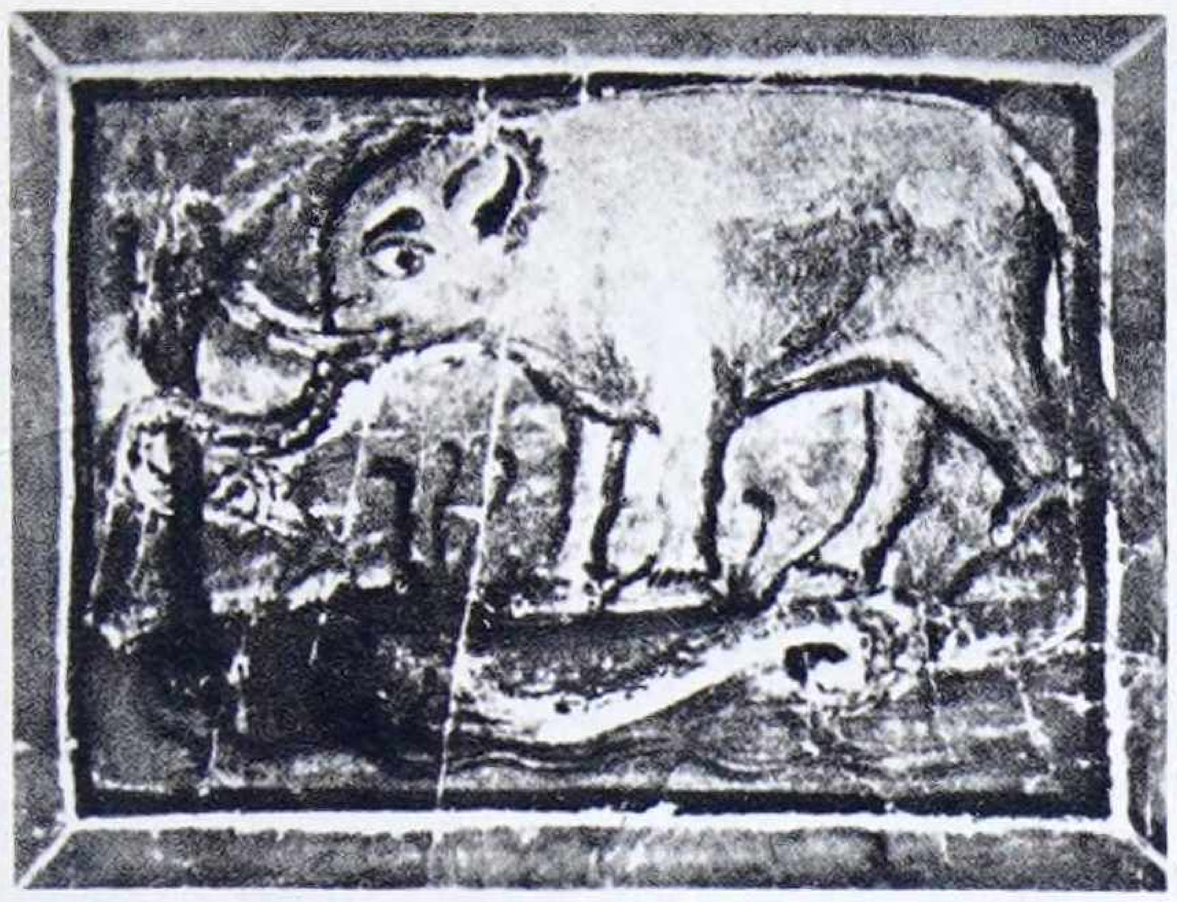
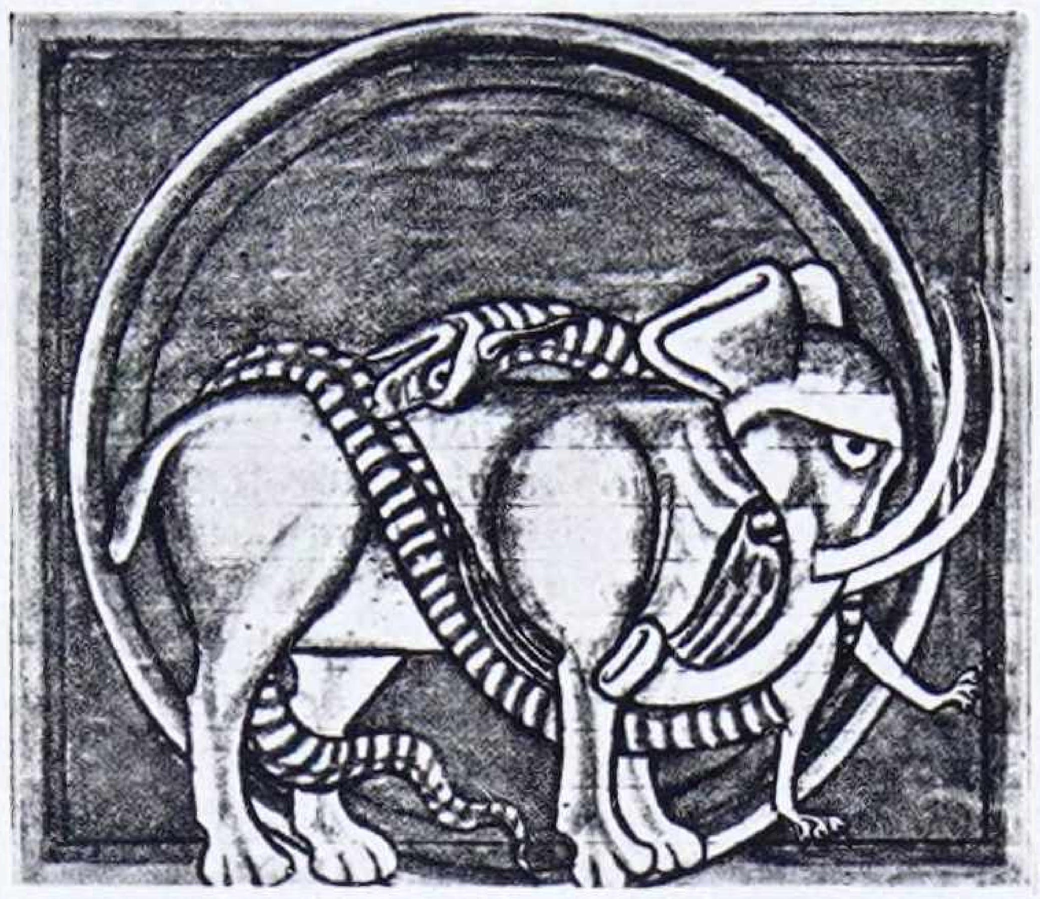


B.

miniature que par leur description. La faune des érudits n'est pas exactement la même que celle des imagiers mais, partout, elle est enchantée et les domaines finissent par se superposer [55]. Le processus commence par une scission entre les sources. Le *Physiologus* de Berne (école rémoise, IXe siècle)[56] est homogène. Les tableautins avec des bêtes vivantes et pittoresques, dans un paysage hellénistique en profondeur, sont reproduits d'après un même recueil antique que le texte. Dans les *Bestiaires* romans, les versions écrites poursuivent la tradition classique tandis que leur illustration rompt complètement avec le style alexandrin et elle emprunte aux différents répertoires du moyen âge. Les représentations de l'éléphant et du dragon montrent toute une succession de ces changements. Dans le traité carolingien, le quadrupède est presque vrai, avec sa lourde masse, ses défenses, sa trompe prenant la mandragore, alors que le reptile qui, d'après Pline, boit le sang froid pour rafraîchir ses entrailles brûlantes, rampe à côté, pareil à un serpent. Les *Bestiaires* anglais remplacent généralement cette composition par une autre. Dans un manuscrit de la fin du XIIe siècle (British Museum, Harley 4751), par exemple, le dragon entoure l'éléphant d'une double courbe en S. C'est un motif oriental qui se développe depuis l'orfèvrerie sarmato-scythe (un ours enlacé par le serpent) jusqu'aux bronzes ajourés de la Perse et de la Mésopotamie des Seldjoukides et des Mongols (un tigre ou une lionne enserrés par un dragon) [57]. Puig i Cadafalch [58] a suivi la diffusion de ces combats, avec le fonds barbare, dans l'art wisigothique et asturien où il a identifié des griffons parmi les quadrupèdes. Or l'éléphant d'un manuscrit d'Oxford du XIIIe siècle (Saint John's College, 61) possède, au lieu de trompe, un bec d'oiseau et il n'a pas de défenses (fig. 19). C'est presque un griffon sans ailes pris dans l'S du monstre qui l'attaque. La concordance doit être rapprochée des thèmes hispaniques des *Apocalypses* anglo-normandes.

Les figures fixées et répandues dans les systèmes zoomorphiques ornementaux incarnent souvent les images du récit. Les sirènes, les sagittaires et les griffons relèvent des types courants du XIe-XIIe siècle. Les groupes antithétiques sont très fréquents. Les lions s'affrontent devant le *hôm*, l'arbre oriental de Vie dont l'Occident a fait un ornement, et le lionceau ressuscite aux rugissements du mâle. L'amphisbène, décrit comme un serpent avec une tête à chaque extrémité, pouvant ramper dans les deux sens, est incarné par un oiseau à double corps, ou circulaire. La faune romane se substitue aux créatures antiques en en changeant parfois radicalement l'aspect [59]. Sa violence et sa rudesse et même la qualité monumentale persistent longtemps dans ces reproductions (fig. 20 et 21.) Les *Bestiaires* Bodley 602 et 764 retrouvent, vers 1250, une sauvagerie et une grandeur primitives. Un autre manuscrit de 1285 environ, exécuté en Angleterre ou dans le Nord-

FIG. 18 - TOURNOIEMENTS AÉRIENS : A. JUGEMENT DERNIER, PLAQUE D'ÉMAIL, C. 1150. LONDRES, VICTORIA AND ALBERT MUSEUM. - B. ENLÈVEMENT DE SAINT GUTHLAC, C. 1230. LONDRES, BRITISH MUSEUM, HARLEY ROLL Y.6.


A.

B.

C.

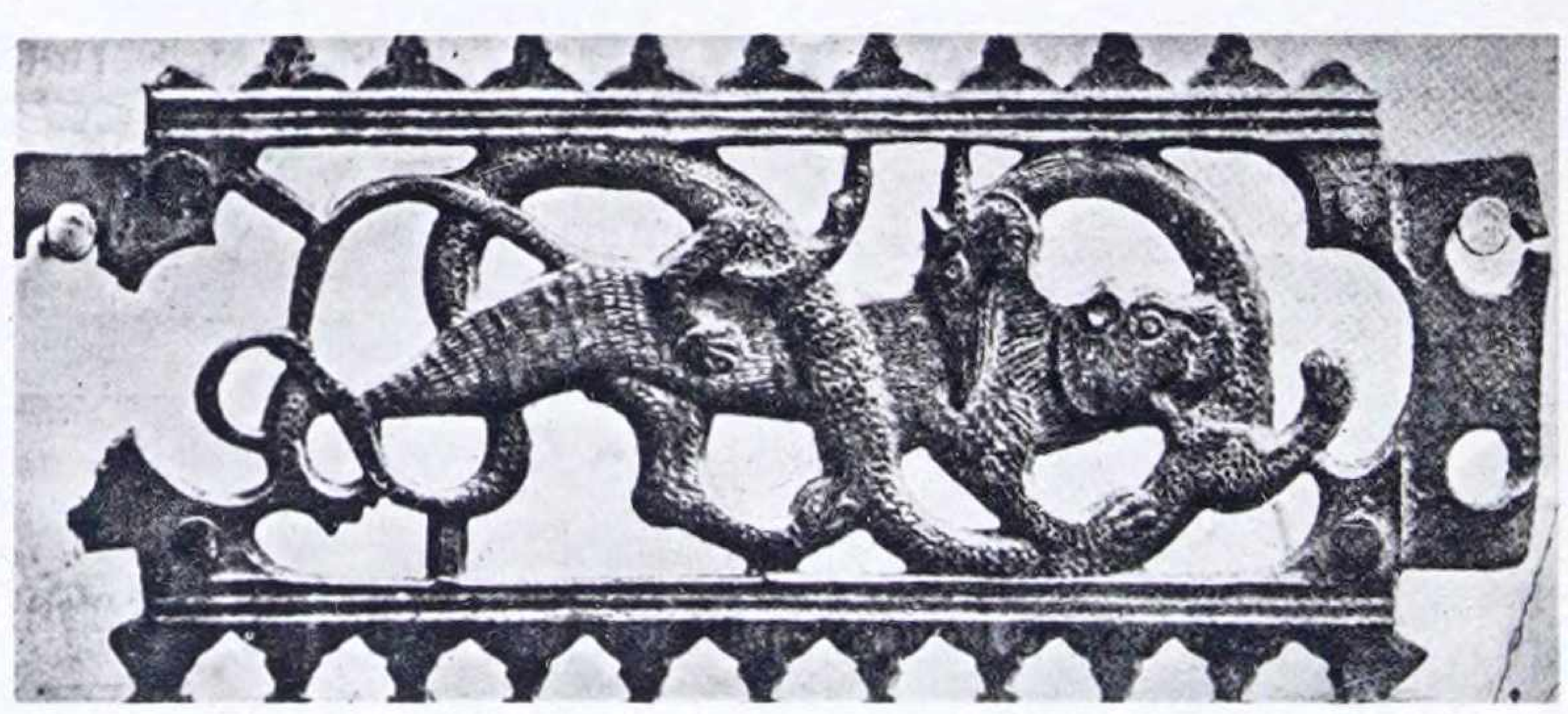
Ouest de la France (B. N., lat. 3630) enferme toujours les silhouettes, malgré la vie mêlée à la drôlerie de certains traits, dans une gaine linéaire d'un sentiment décoratif puissant. Ses images, montées en « bouts de lignes », dans la colonne du texte, se rattachent étroitement à celles du livre de l'Abbaye de Westminster (n° 22), exécuté probablement à York (fig. 22).

Dans les *Bestiaires* français dont les séries ne s'établissent qu'au XIII^e siècle avec les nouvelles rédactions, la formation prend corps sur un registre différent. Les images devaient être conçues dans leur ensemble, aussi sont-elles beaucoup moins touchées par les systèmes antérieurs. Les miniatures sont composées avec la même précision et le même charme populaire que le texte. Ce sont les fables, non les formes qui y revivent, enrichies [60]. Un recueil picard (1277) [61], réunissant l'*Ymage du Monde* et le *Bestiaire* de Fournival (fig. 23 et 24) foisonne en êtres fabuleux parmi lesquels nombre de dragons (dragon, serpent d'Inde, serpent ailé à cornes de mouton, serpent ailé ayant des pierres précieuses dans la tête ou dans les yeux, hydre tricéphale, basilic à tête de coq et corps de serpent), en complétant la faune des pavements d'Artois et de Normandie, conçue comme un prodige morphologique de la nature et du décor, par une science naturelle poétique.

Le bestiaire purement ornemental poursuit d'ailleurs son développement indépendant dans la peinture des manuscrits, parallèlement à la *Légende Dorée* des animaux. Le XIII^e siècle, considéré généralement comme négligeant des monstres, est un siècle du dragon et d'une nouvelle expansion

FIG. 19 - LE QUADRUPÈDE ET LE DRAGON : A. PHYSIOLOGUS CAROLINGIEN, ÉCOLE RÉMOISE, IX^e SIÈCLE. BERNE. - B. BESTIAIRE ANGLAIS, FIN DU XII^e SIÈCLE. LONDRES, BRITISH MUSEUM, HARLEY 4751. - C. BESTIAIRE ANGLAIS, XIII^e SIÈCLE. OXFORD, ST. JOHN'S COLLEGE, 61. - D. PLAQUE SARMATO-SCYTHE. - E. PLAQUE MÉSOPOTAMIENNE, XII^e SIÈCLE.

D.

E.


22v

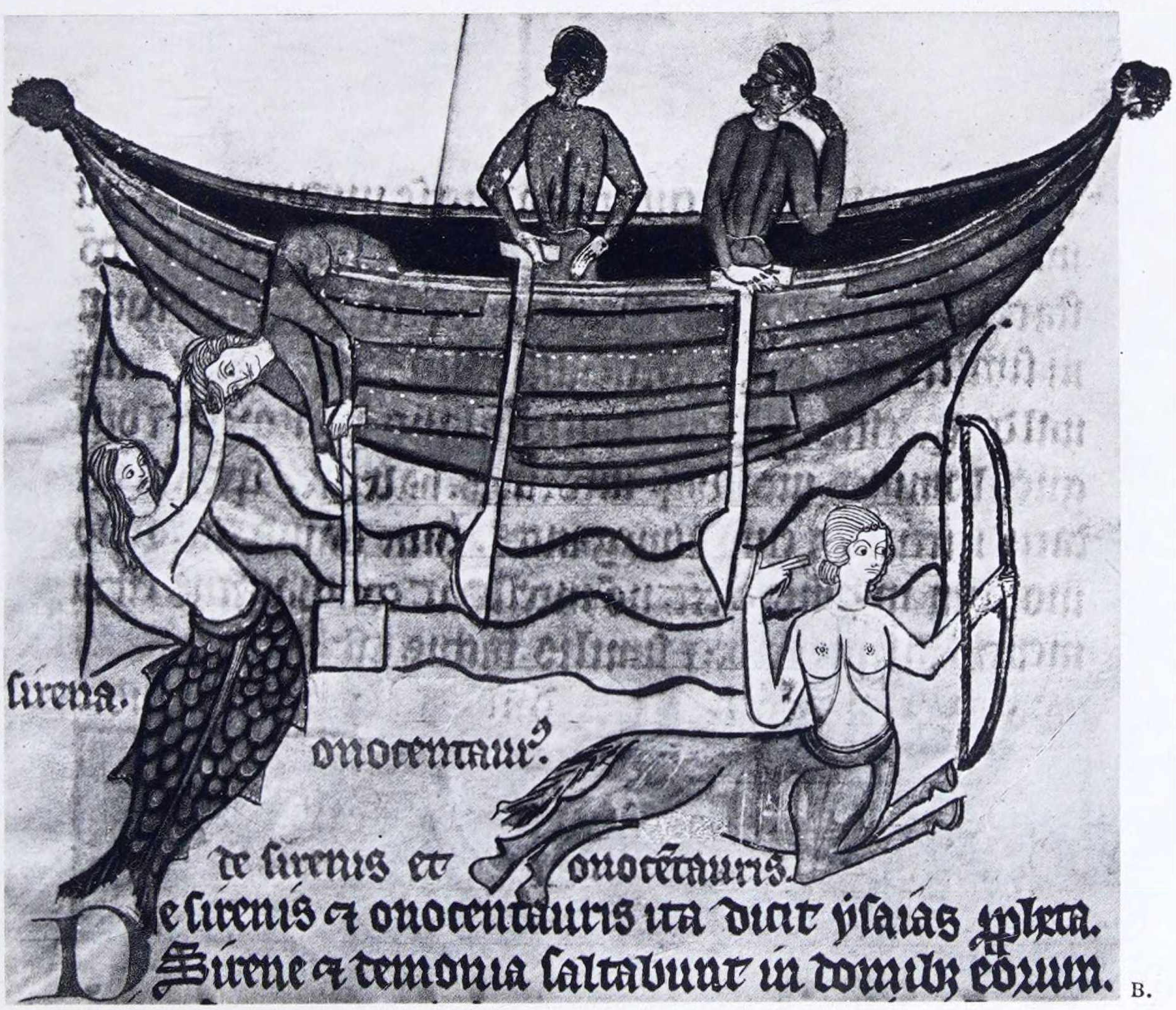


Est belua in mari que dicitur grece aspidochelone.
latine autem aspido testudo. Cetus quoque est magnus
habens super corium suum tanquam sabulum quod est
iuxta litus maris. Hec in medio pelagi eleuat dor
sum suum super undas maris sursum. ita ut naui
gantibus nauticis non aliud credatur esse quam insula. pre
cipue cum uiderint totum illum locum sicut in om
nibus litoribus maris sabulo esse repletum. Putantes
autem insulam esse. applicantes nauem suam iuxta eam.
et descendentes figunt palos et alligant naues. deinde
ut coquant sibi cibos post laborem ibi focos faciunt.
super arenam quasi super terram. Illa uero ut senserit ar
dorem ignis subito mergit se in aqua. et nauem se
cum trahit in profundum maris. Sic patiuntur

A.



du monde fantastique. Le berceau et le foyer de diffusion sont dans la lettre. L'initiale zoomorphique est dominée par le reptile, comme en Allemagne et même comme à Paris, mais elle reprend aussi le type avec les figures grotesques entremêlées à des spirales de remplissage que Francis Wormald a baptisées initiales gymnastiques et que Carl Nordenfalk a comparées aux jeux du cirque. Le thème, qui a certaines analogies avec les



B.

FIG. 20 - BESTIAIRES ANGLAIS : A. OXFORD, BODLEY 602 (LA BALEINE), MILIEU DU XIII^{e} SIÈCLE. - B. LONDRES, BRITISH MUSEUM, SLOAN 278 (LE CROCODILE, LA SIRÈNE ET L'ONOCENTAURUS), XIII^{e} SIÈCLE.

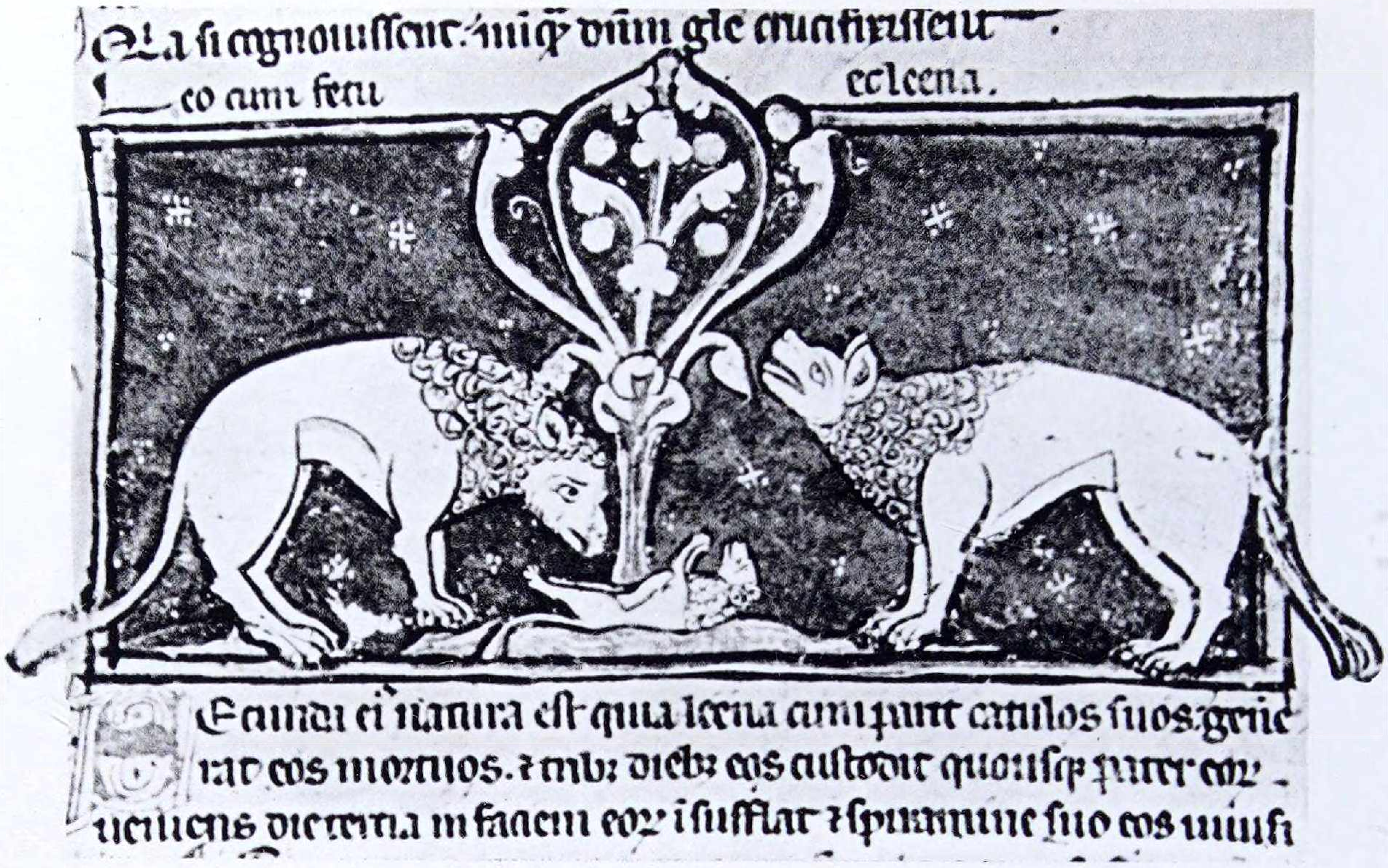


FIG. 21 - BESTIAIRE ANGLAIS : LONDRES, WESTMINSTER, 22, XIII^e SIÈCLE.

EN PAGE DE DROITE : FIG. 22 - BESTIAIRE ANGLAIS OU DU NORD-OUEST DE LA FRANCE : C. 1285, PARIS, B.N., LAT. 3630.

initiales du Mont-Cassin à quadrupèdes se débattant dans les rinceaux, s'esquisse avec les éléments anglo-normands, dès la fin du XI^e siècle. La *Bible* de Lambeth Palace (ms. 3, deuxième quart du XII^e siècle) [62] le montre parfaitement évolué : un animal aux longues oreilles tient une viole et un archet; un bûcheron attaque avec sa hache un grand oiseau à tête barbue; des quadrupèdes, un diablotin sautillent entre les enroulements des branches se terminant par des têtes. Leur dessin n'a rien de schématique. Il est, par contre surprenant pour cette époque, par la justesse et la vivacité des





Aten eum dicit grece
ydros aquatum. Hic ex quo
labiis tactus fuerit ace-
ffiat. Quod sic inde describit. Seu terga expirat spumantia vir-
us, seu cauda fumant quecumque labiis anguis. Et lucanus. Tractique via
fumante chelidri. Hic et dicitur amblat. Alterum si torserit
se dum erit, stellam spat. .. Boas serpens.

Boas anguis italie inmensa mole persequitur greges armentorum et
bubalos et plurimo lacte riguis se uberibus innectit, et sugens
interimit, atque inde a boum depopulatione nomen accepit. Iaculus.

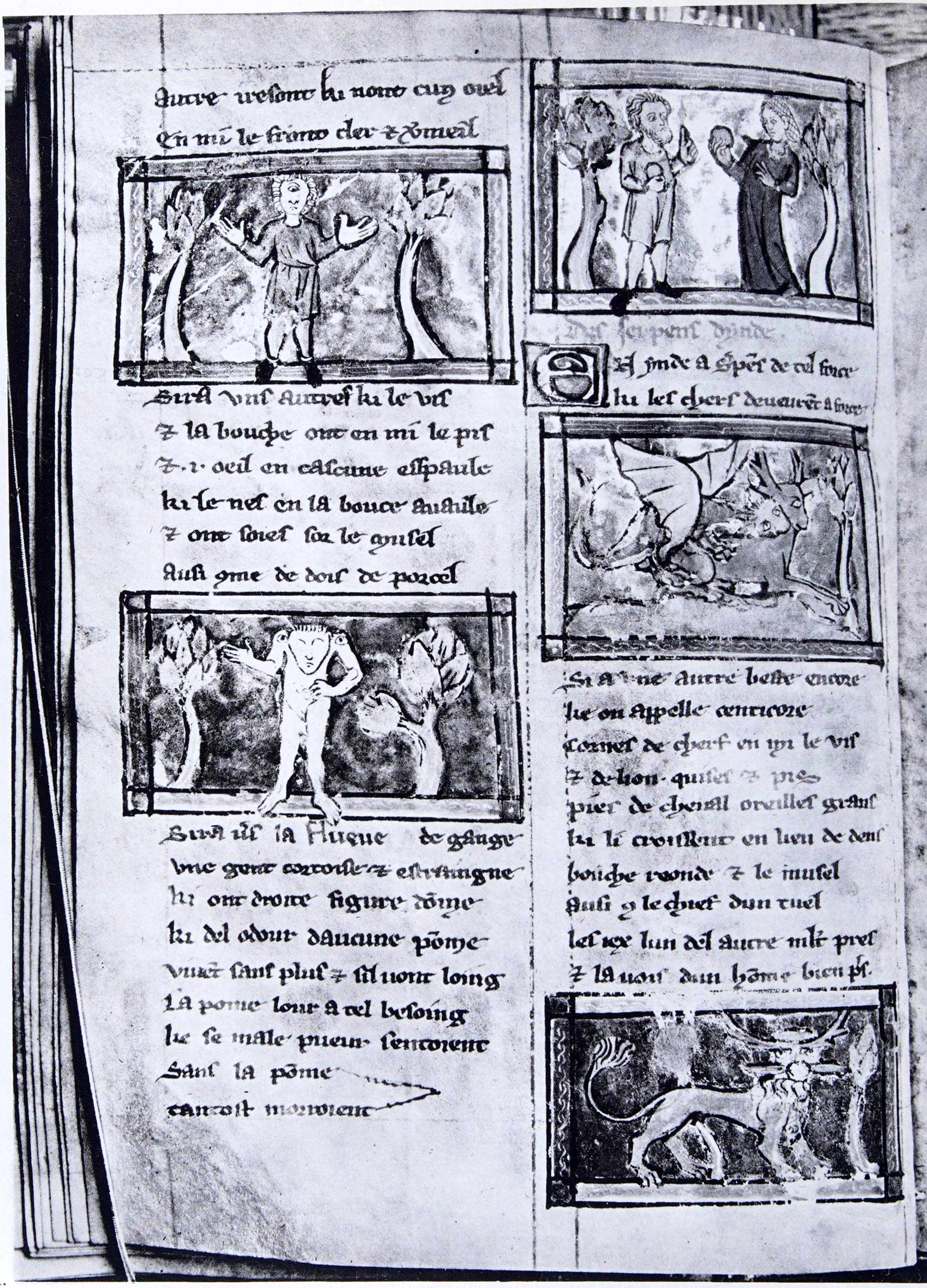
Iaculus serpens volans.
De quo lucanus. Ia-
culique volucres. Exi-
liunt enim in arbores
et dum aliquod
animal obvium fuerit, iactat se super eum et perimit. Unde et iaculi dicti sunt. Sirene.

In arabia sunt
serpentes cum alis,
que sirene vocantur,
que plus currunt quam equi, sed etiam et volare dicuntur. Quarum tantum virus est, ut morsum illarum mors insequatur quam
dolor. Obites dicta, quod colore arene habet. De qua poeta. Et pinus pictus maculis thebanus obites.
Concolor exustis atque indiscretus arenis admotus. Seps.

Seps exiguus
serpens qui non solum
corpus sed et ossa vene-
no consumit. Cuius poeta sic meminit. Ossaque dissolvens cum corpore tabificus seps. Dipsa.

Dipsa serpens tante ~~magnitudinis~~ exiguitatis fertur, ut cum calcat non videatur. Cuius vene-
num antea extinguit quam sentiatur, ut facies morte preventa, nec tristiciam induat
morituri. De qua poeta. Signiferi aulus tyrrenum sanguinis auli. Torto
capite retro dipses calcata momordit. Vix dolor aut sensus dentis fuit. Salpiga.
Salpinga serpens est, qui non videtur. Cecula dicta, quod parva sit et non habeat oculos. Centu-
peda, a multitudine pedum dicta. botrax. botra. saura. stelio. salamandra.

Lacertus reptile genus est vocatus
ideo quod brachia habeat. Genera la-
certorum plura, ut botrax, salaman-
dra, saura, stellio. Botrax dicta
quod rane habeat faciem. Nam greci ranam
botracum vocant. Lucanus. Corruptor aquarum .i. salamandra.



autre resont ki nont cun oeil
En mi le front cler et vermeil

Sunt uns autres ki le vis
et la bouche ont en mi le pis
et i oeil en cascune espaule
ki le nes en la bouce afuble
et ont soies sor le guisel
ausi come de dois de porcel

Sunt ius la fluiue de gange
une gent cortoise et estrangne
ki ont droite figure dome
ki del odur daucune pome
vivent sans plus et sil vont loing
la pome lour a tel besoing
ke se malle pueur sentoient
sans la pome
tantost morroient

Des serpens dinde

En inde a serpens de tel force
ki les cers devourent a force

Si a une autre beste encore
ke on appelle centicore
cornes de cerf en mi le vis
et de lion quisses et pis
piés de cheval oreilles grans
ki li croissent en lieu de dens
bouche roonde et le musel
ausi come le chief dun tuel
les iex lun del autre mlt pres
et la vois dun home bien pres.

A.

B.

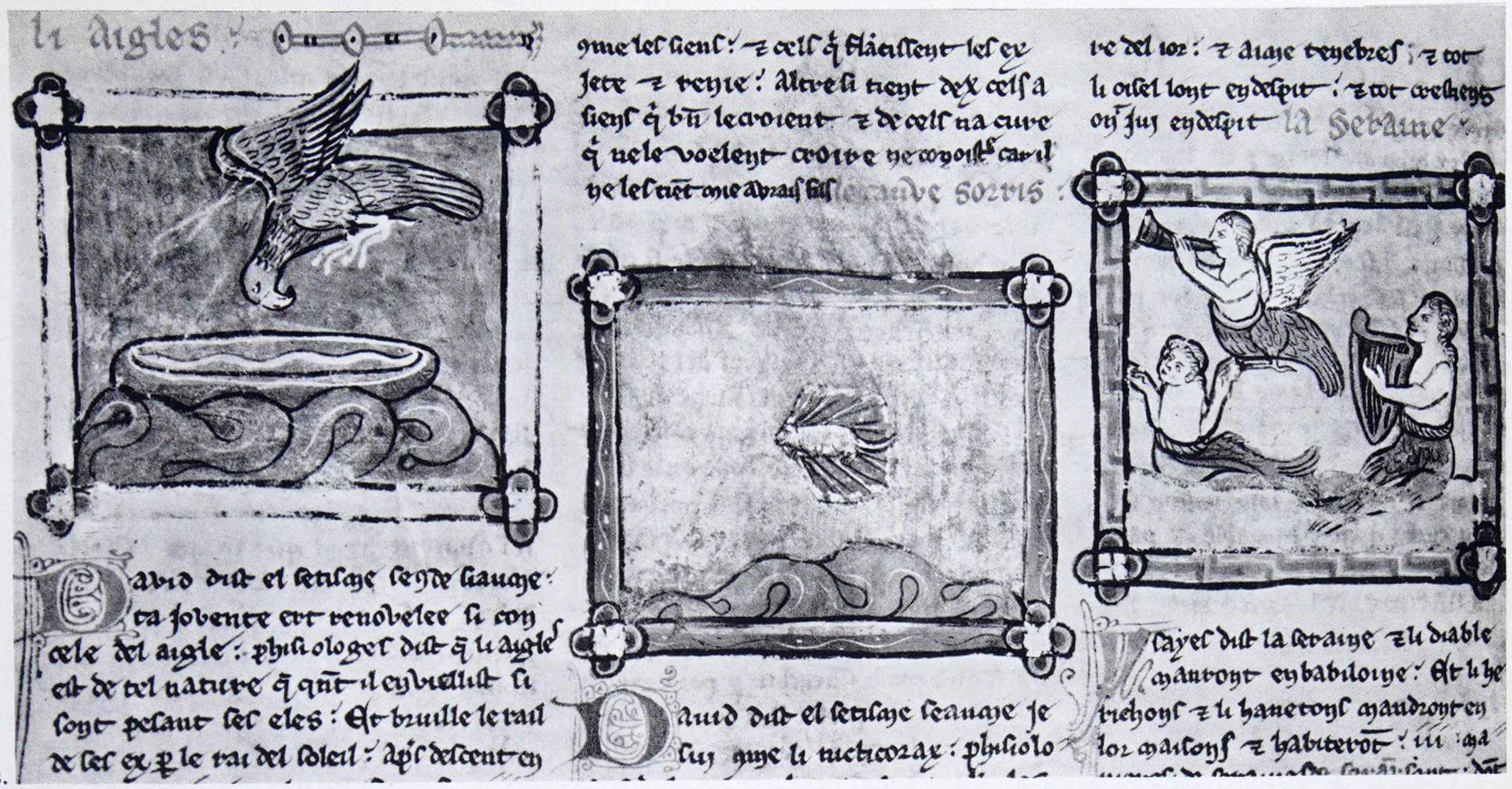
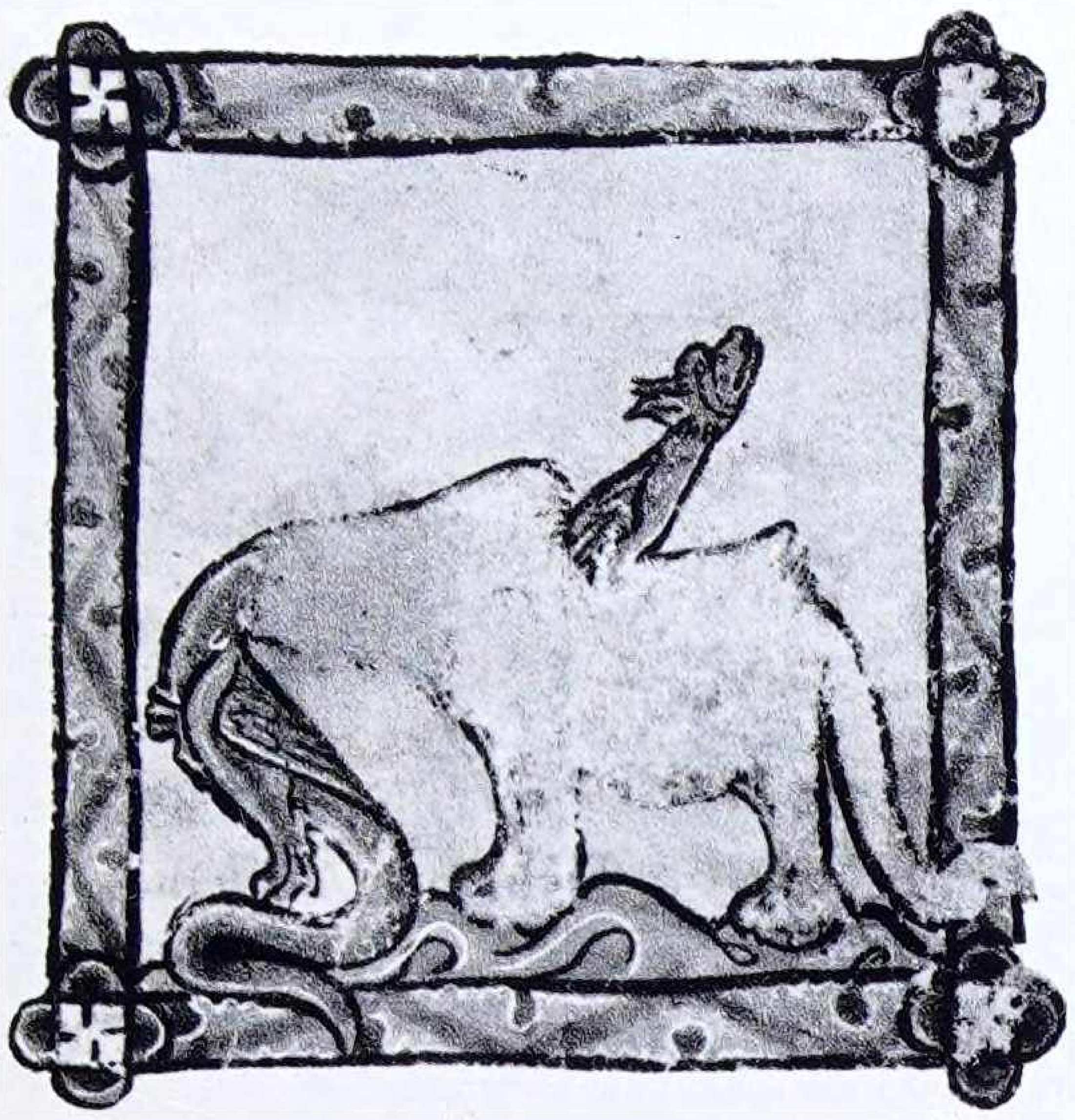


FIG. 23 - BESTIAIRES FRANÇAIS : A. GAUTIER DE METZ ET RICHARD DE FOURNIVAL, MANUSCRIT PICARD, 1277. PARIS, BIBL. SAINTE-GENEVIÈVE, 2200. - B. PIERRE LE PICARD, MANUSCRIT ARTÉSIEN, C. 1285. PARIS, ARSENAL, 3516.

B.





A.



B.



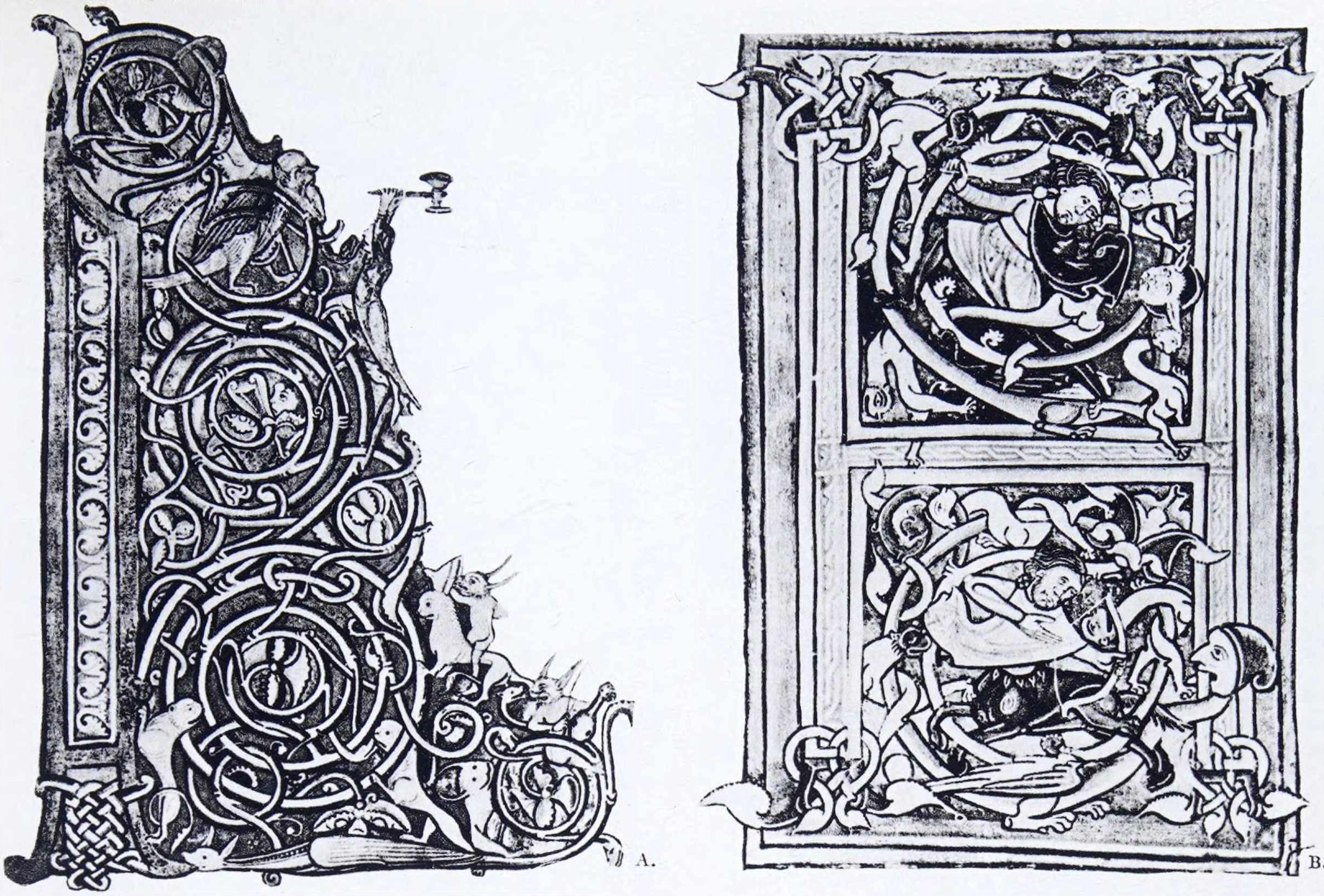
traits, caricature de l'homme et de la bête, où tout respire une bonhomie et une sagace observation (fig. 25). L'esprit taquin d'un Punch s'affirme déjà dans ces drôleries qui auraient pu percher, telles quelles, sur les rameaux des plantes grimpantes gothiques.

Le motif se raffermit dans la deuxième moitié du XII^e^ siècle. Les spirales se resserrent autour de larges feuilles digitées et une agitation espiègle y éclate. Des bestioles, des personnages bondissent de tout côté, en s'accrochant aux tiges. Des chasses et des combats comiques se déroulent en tournoyant. C'est tout un monde microscopique qui grouille dans les ressorts des végétaux, montés comme pour un mouvement d'horlogerie. On y retrouve des groupes antithétiques et des hybrides romans [63]. Le *Psautier* enluminé pour Geoffroi Plantagenet, archevêque d'York (1191-1212) ou pour l'un de ses amis, dans lequel saint Louis apprit à lire, et le *Psautier* de Munich (Clm. 835, c. 1200) dont nous avons noté les perspectives mozarabes et la figuration cyclique de l'Enfer, reprennent ces arrangements dans les B en pleine page [64] qui continuent à se répandre dans différentes séries jusqu'à la seconde moitié du XIII^e siècle [65]. Souvent les spirales mêmes deviennent des êtres animés en recevant avec la tête le tronc entier du dragon (fig. 26). La bête en vrille renoue avec la faune celtique de la croix de Bealin (IX-X^e siècle) [66], par exemple, qui, par ailleurs, nous l'avons vu, revit sous d'autres formes dans les reliefs des clefs de voûtes.

Le système a connu un prodigieux succès, de la Meuse (*Bible* de Floreff, c. 1160-1170) [67] jusqu'au cœur même de la France. On a laissé planer un doute, tout en reconnaissant leur caractère anglais, sur l'origine de plusieurs manuscrits, parmi lesquels le Pierre Lombard donné à Saint-Germain-des-Prés par l'abbé Guérin († 1192) [68], et même sur une série de livres faisant partie de la Bibliothèque de Thomas Becket qui aurait pu les rapporter à Cantorbéry au retour de son exil à Pontigny en 1170 [69]. La formation du *Channel Style* est à la base de ces hésitations. Le *Missel* de Prémontré, provenant du Soissonnais ou de Champagne (dernier quart du XII^e siècle) [70] et le *Pontifical* de Chartres (avant 1236) [71], dont les dragons conservent de leur côté une robustesse archaïque, qui tous les deux sont bien localisés, attestent l'ampleur et la continuité de cette diffusion [72]. De même qu'à l'époque carolingienne, ce sont des courants franco-insulaires qui rajeunissent et enrichissent le fond ornemental du continent à un moment où il s'achemine vers son déclin.

La composition de la spirale, peuplée de figurines qui s'y débattent, a eu une extension plastique. Toute une famille de candélabres parmi lesquels ceux de Gloucester (1104-1115), de Reims (troisième quart du XII^e siècle), de Brunswick (c. 1170) et de Milan (c. 1200) réalise le prodige de la transposition d'un dessin conçu pour le parchemin, dans le bronze, à trois dimen-

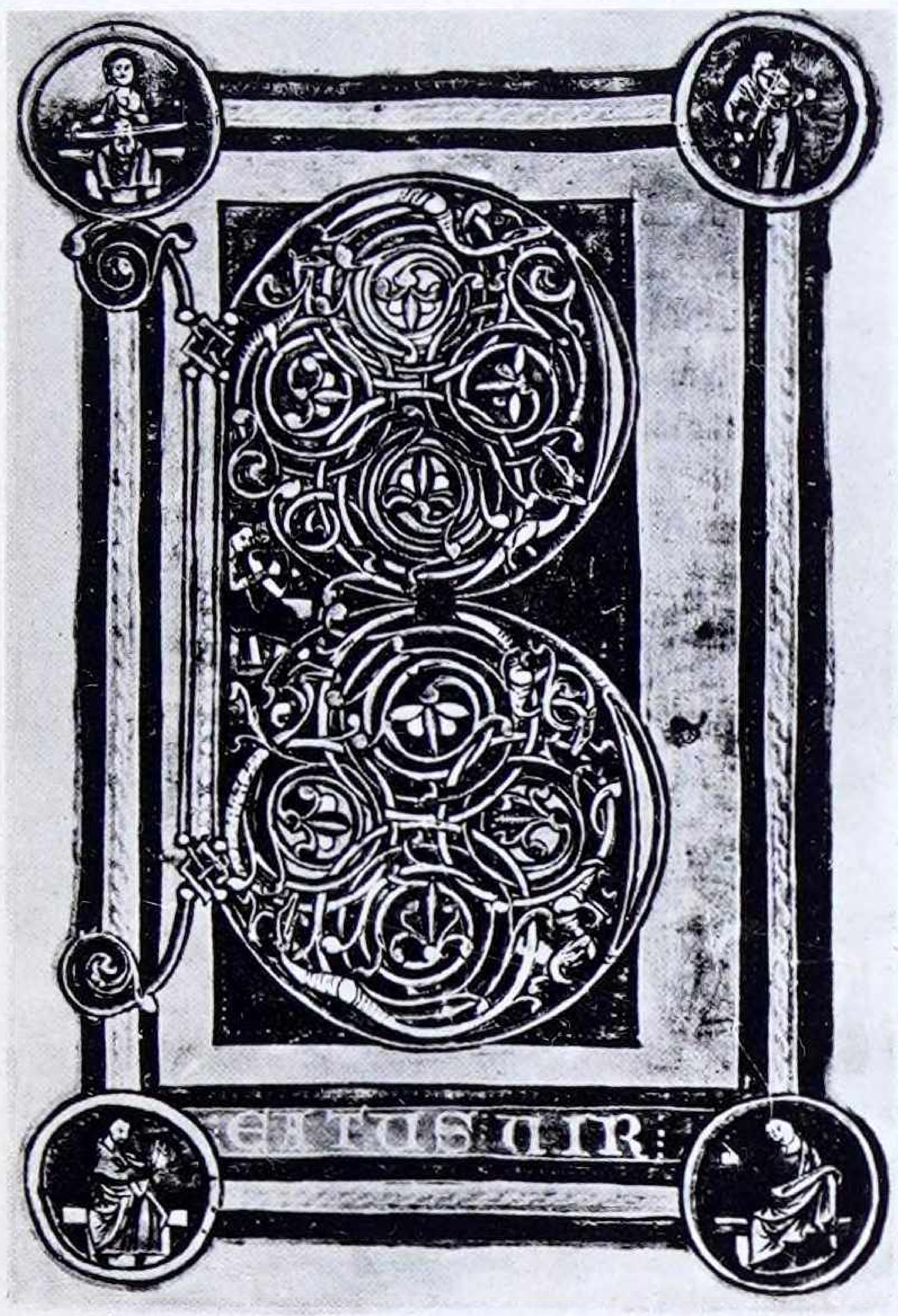
FIG. 24 - BESTIAIRE FRANÇAIS : A. L'OLIFANT ET LE COCODRILLE, C. 1285. PARIS, ARSENAL, 3516. - B. L'HYDRE TRICÉPHALE, 1277. PARIS, BIBL. SAINTE-GENEVIÈVE, 2200.



sions [73]. Le procédé est insulaire mais on ignore si les objets qui se trouvent ailleurs ont été exécutés en Angleterre, par l'industrie mosane, ou même sur place. Quelle que soit leur provenance matérielle, ils rejoignent la même expansion. Certaines dispositions du décor architectural, avec les personnages et les monstres fourmillant dans les rinceaux, qui se rattachent aux groupes champenois, en ressentent également l'action.

Dans l'ornementation des manuscrits, ces formes poursuivent leur marche vers l'Est, en atteignant la Germanie au commencement du XIIIe siècle. On les retrouve partout, de Saxe jusqu'en Souabe, où elles voisinent avec les miniatures marquées par des byzantinismes caractérisés. Le *Psautier* de Hermann de Thuringe (1211-1213) et son école, en font un abondant usage. L'*Evangéliaire* de Goslar (c. 1240) [74] juxtapose encore les deux apports opposés. Dans un *Psautier* wurzbourgeois, exécuté entre 1250 et 1259 [75], les figures se multiplient aussi autour des initiales (fig. 27). Ce sont des monstres, des dragons aux larges queues avec des créatures de toute espèce, perchées ou enroulées sur leurs replis, des grylles et des

FIG. 25 - DROLERIES DANS LES SPIRALES DES LETTRES : A. BIBLE ROMANE, DEUXIÈME QUART DU XIIe SIÈCLE. LONDRES, LAMBETH PALACE, MS. 3. - B. GRATIEN DE CANTORBÉRY, C. 1200. COLL. DYSON PERRINS.



A.

FIG. 26 - SPIRALES ZOOMORPHIQUES : A. PSAUTIER DE ROBERT DE LINDESEY, ABBÉ DE PETERBOROUGH, C. 1220. - B. CROIX DE BEALIN, IRLANDE, IXe-Xe SIÈCLE.

EN PAGE DE DROITE : FIG. 27 - SPIRALES ET DROLERIES : PSAUTIER WURZBOURGEOIS, 1250-1259. MUNICH, CLM. 3900.

drôleries étonnamment précoces. Des quadrupèdes et des oiseaux vivants voltigent parmi les sphinx et les hybrides impossibles. Jamais encore le thème n'avait été traité avec autant de verve et d'artifice. Haseloff [76] s'est demandé s'il n'avait pas été transmis de France par les Dominicains allemands qui maintenaient une étroite liaison avec l'Université de Paris. L'enluminure parisienne est pourtant loin d'une telle exubérance. Aussi les sources de ces compositions sont-elles maintenant cherchées dans leur pays d'origine, en Angleterre et dans les foyers limitrophes. Les nouvelles formes reprennent les anciennes routes qui les conduisent jusqu'au centre de l'Europe où elles retrouvent un terrain propice. Le courant doit être rapproché de la propagation des éléments anglo-normands dans la plastique architecturale, en le reliant, toutefois, non pas aux archaïsmes du passé mais aux systèmes contemporains où se précise un programme.

3

C'est le foisonnement des grotesques franco-insulaires qui ébranle l'architecture romane de la page en s'étendant aux bouts de lignes et à la marge. Les figurines ne s'agitent pas seulement dans les spirales. Elles glissent aussi dans les colonnes du texte, en remplissant les vides créés par la ponctuation (fig. 29 et 30). Des têtes avec des feuilles sortant de la bouche y prennent place dans le *Psautier* de Westminster de la fin du XIIe siècle [77]. Dans le *Psautier* de Munich (Clm. 835, c. 1200), des dragons et des lapins s'incrustent à la fin et même au milieu de la ligne. Le *Psautier* de Trinity College (B. 11.4, c. 1220) [78] qui en copie la représentation cyclique de l'Enfer, y met des dragons enlacés, des sirènes, des poissons, des coqs et des bêliers affrontés, des courses, des chasses d'animaux. Ils y occupent parfois plus de la moitié, les huit-dixièmes de la justification. On dirait que le copiste s'est appliqué à leur laisser le plus de place possible. Le système, qui se généralise au cours du XIIIe siècle, reprend une tradition reculée. Le *Book of Kells* (VIIIe siècle) [79], où Nordenfalk [80] a relevé des fantaisies qui « font prévoir d'une façon surprenante les drôleries gothiques », termine ou coupe de nombreuses lignes par des bêtes et des petits monstres parmi lesquels figurent aussi des coqs (fol. 65), des poissons (fol. 71 et 282) et une sirène (fol. 177). Comprimée à l'intérieur d'un cadre étroit, la faune ornementale se recompose avec une remarquable précision.

B.

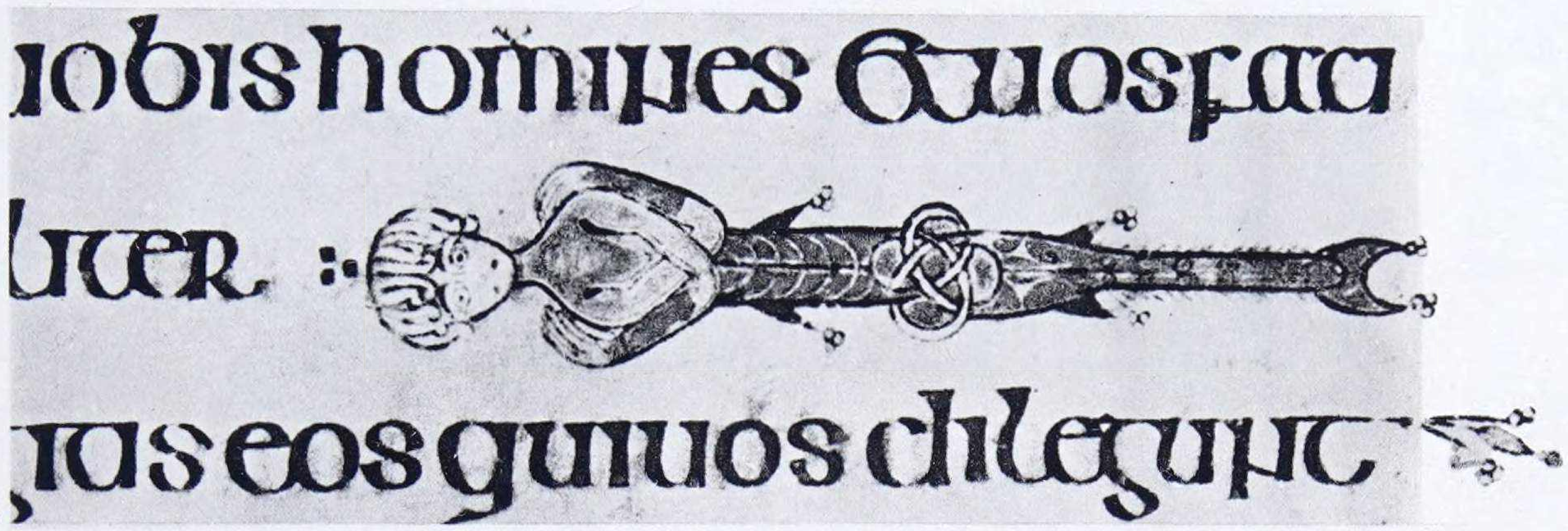



PSALMUS·DAVID
ALVUM ME FAC·DEUS

Audiuit dñs et misert9 est mei. domin9
factus est adiutor m̃s.
Conuertisti planctũ meũ in gaudiũ m̃. cõ
cidisti saccũ meũ et circũdedisti me leticia.
Vt cantet t' gl'a mea et ñ compungar.
dñe d's m̃s in eternum cõfitebor tibi.
In te dñe sp'aui ñ confundar in etnum.
in iusticia tua libera me. as me.
Inclina ad me aurẽ tuã. accelera ut eru
Esto m̃ in deũ ptectorẽ et in domũ re
fugii ut saluum me facias.
Qm̃ fortitudo mea et refugiũ meũ es tu. et
ppt nom̃ tuũ deduces me et enutries me.
Educes me de laqueo hoc quẽ absconder
m̃. qm̃ tu es protector m̃s.
In man9 tuas cõmendabo sp̃m meum.
redemisti me dñe d's ueritatis.
Odisti obseruantes uanitates. sup uacue.
Ego autẽ in dño sp'aui. exultabo et leta
bor in mi'a tua.



EN PAGE DE GAUCHE : FIG. 28 - BOUTS DE LIGNES : PSAUTIER D'ENGELBERG, 2e MOITIÉ DU XIIIe SIÈCLE. (AGRANDI).



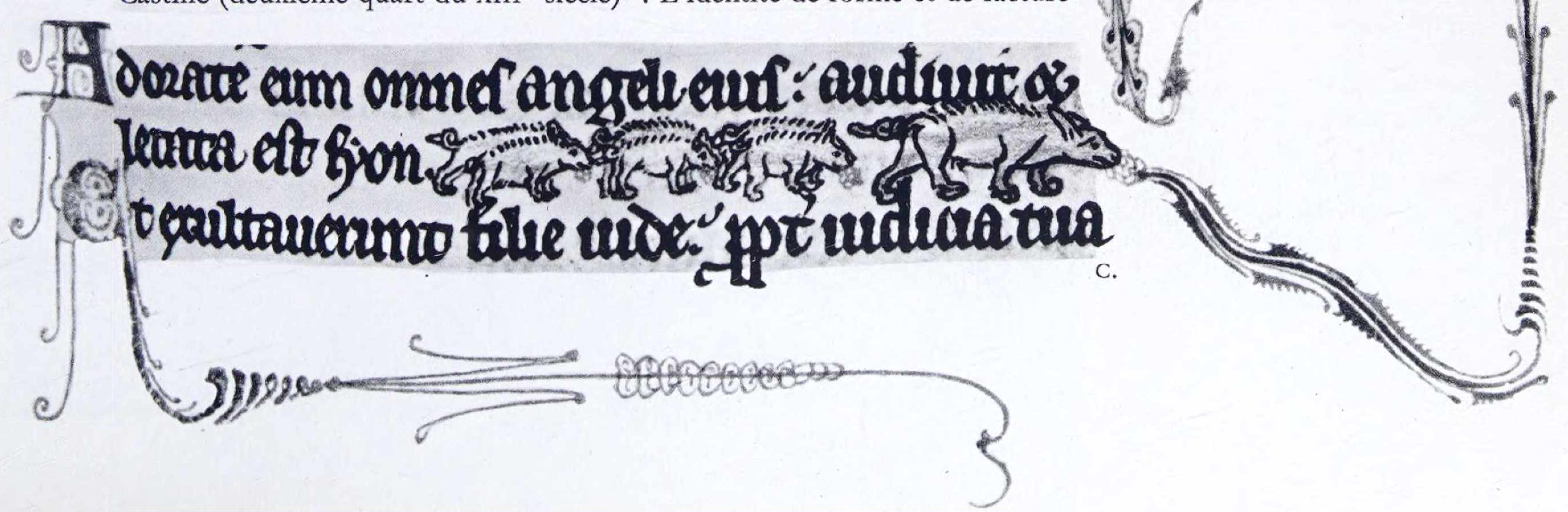
A.



B.

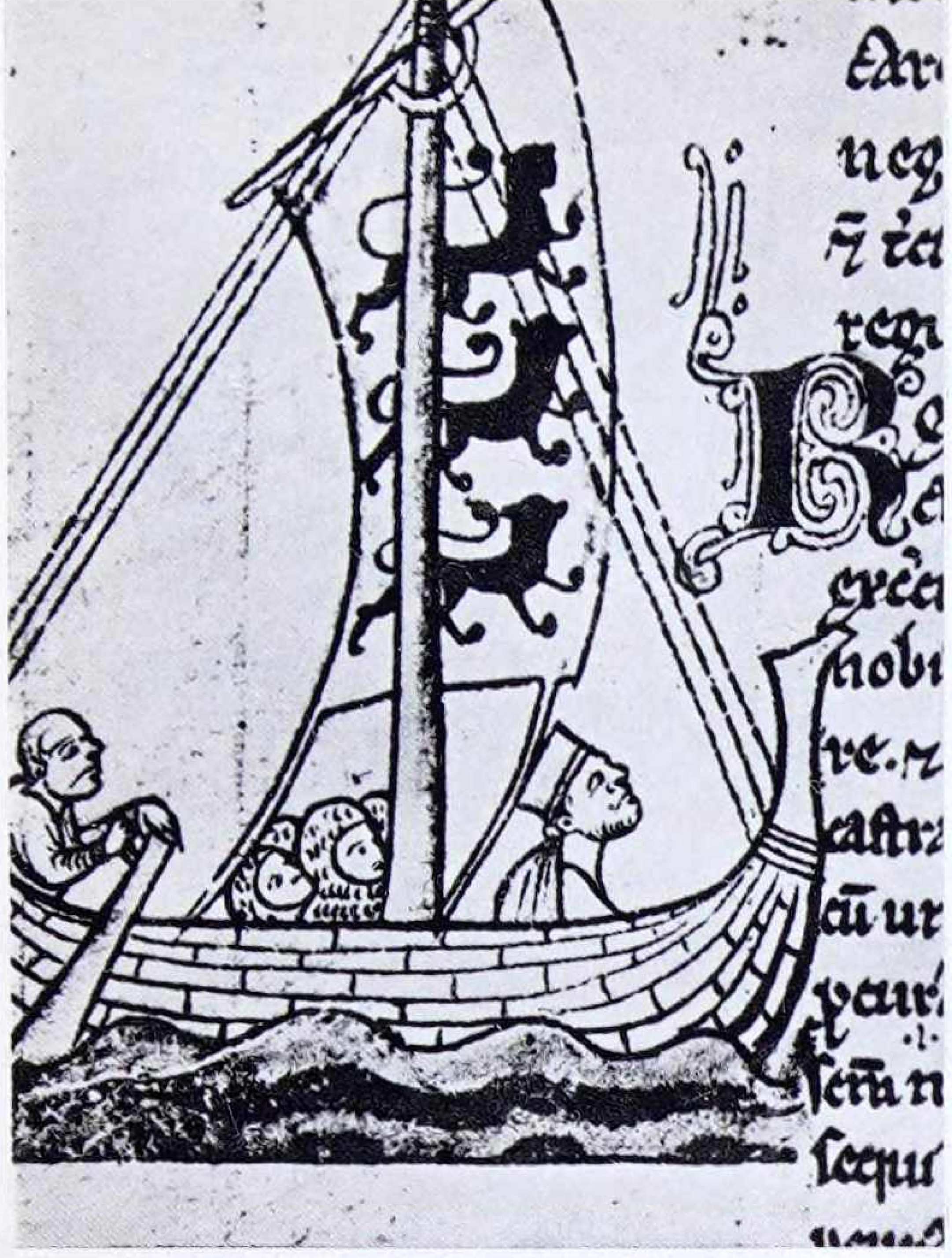


Le bout de ligne zoomorphique se répand aussi dans le Nord-Ouest de la France. Un *Psautier et Livre d'Heures* postérieur à 1220 [81] en contient une série importante. C'est un bestiaire doré, aux traits nerveux et fins : des dragons, des êtres fantastiques, toute une famille de sangliers (en or aussi), une souris musicienne et un grand nombre de quadrupèdes au tronc s'amincissant, tordu ou même entortillé plusieurs fois à la ceinture comme un serpent, de sorte que l'animal semble fait de deux morceaux noués. Or toute cette faune dorée, y compris la créature spécifique à taille fine ou en nœud, est reproduite dans le *Psautier* de Paris, dit de Blanche de Castille (deuxième quart du XIIIe siècle)[82]. L'identité de forme et de facture



C.

FIG. 29 - BOUTS DE LIGNES : A. BOOK OF KELLS, VIIIe SIÈCLE. DUBLIN, TRINITY COLLEGE, 58. - B. PSAUTIER DE PARIS, DIT DE BLANCHE DE CASTILLE, DEUXIÈME QUART DU XIIIe SIÈCLE. ARSENAL, 1186. - C. PSAUTIER ET LIVRE D'HEURES DU NORD-OUEST DE LA FRANCE, APRÈS 1220. PARIS, B.N., LAT. 1073 A.



A.

est telle qu'on la croirait de la même main. Quel que soit le lieu d'exécution et l'artiste de cette enluminure, elle montre une introduction massive des motifs franco-insulaires dans les ouvrages de « transition » de premier plan. La grande école gothique en fera usage à son tour. Le *Psautier* destiné probablement à Isabelle de France (avant 1270) [83] remplit les bouts de lignes avec des bêtes vivantes et des dragons filiformes constituant des entrelacs d'une minutie et d'une complexité qui font penser à l'art des Scotti.

A.

B.

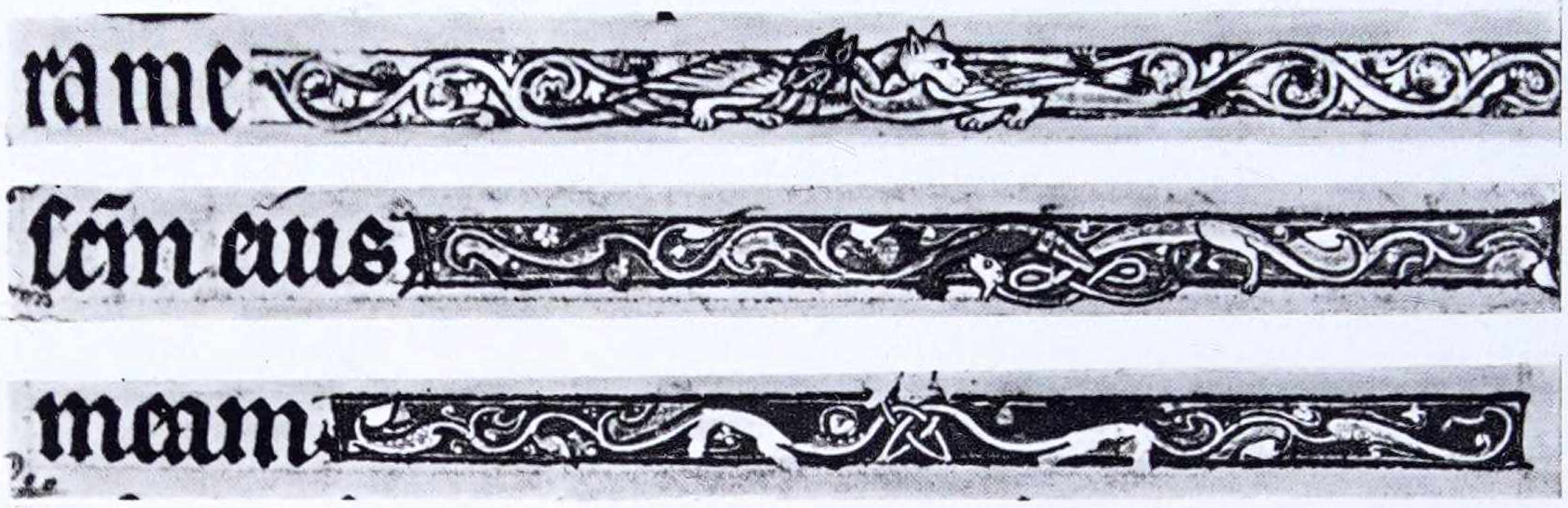
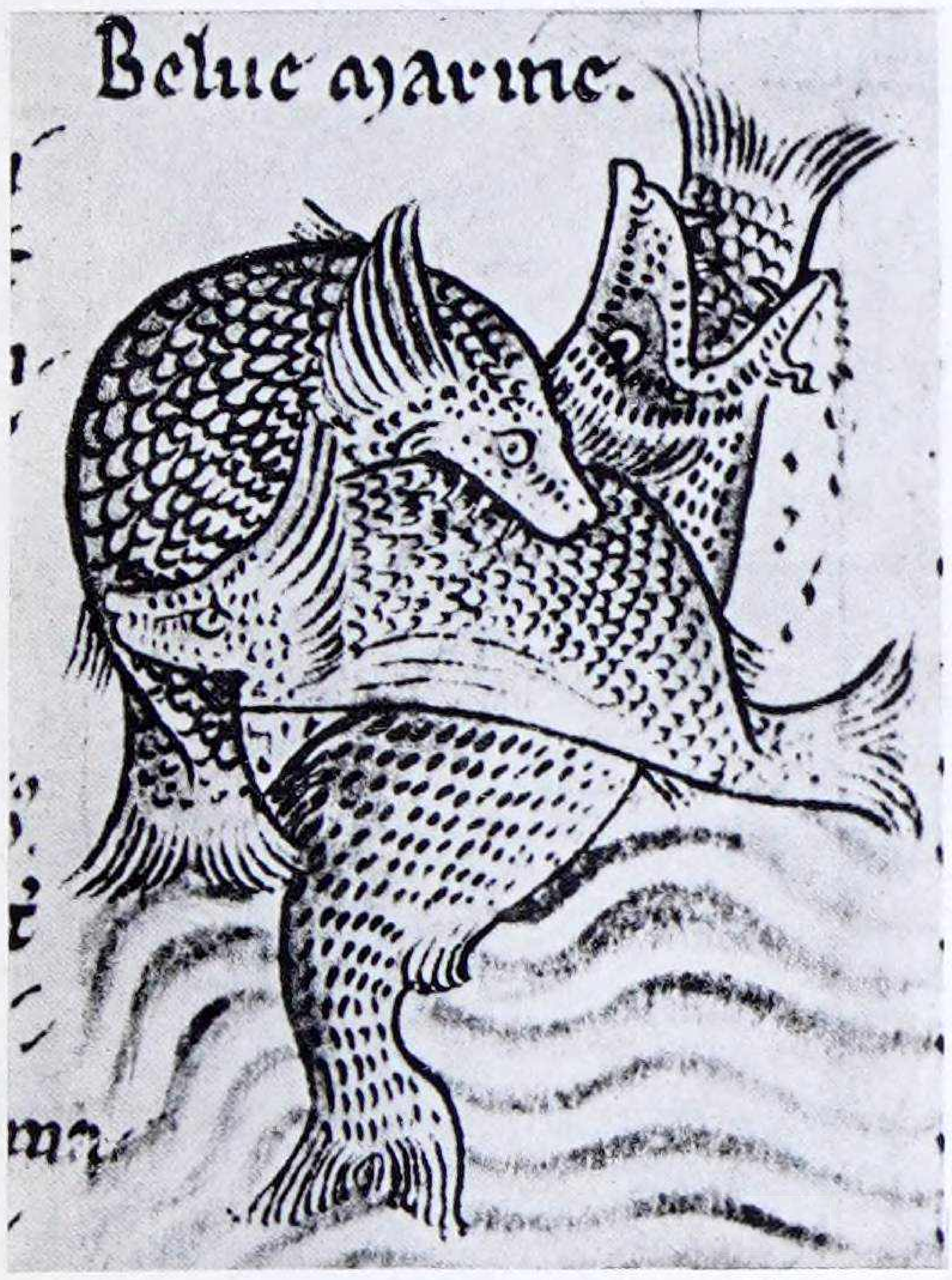


FIG. 30 - BOUTS DE LIGNES : A. PSAUTIER LONDONIEN (?), C. 1220. CAMBRIDGE, TRINITY COLLEGE, B.11.4. - B. PSAUTIER D'ISABELLE DE FRANCE, DEUXIÈME MOITIÉ DU XIII^{e} SIÈCLE.



B.

Repris par les écoles germaniques, ces ornements deviennent plus impétueux. Des animaux, des personnages grotesques, des poissons à tête humaine, un personnage à deux têtes, des grylles, les bestioles les plus étranges qui grouillent dans la composition du texte de deux *Psautiers*, l'un d'Engelberg (fig. 28), l'autre du diocèse de Bâle (c. 1260) [84], sont d'une vitalité brutale où tout contraste avec les raffinements et la préciosité de l'enluminure parisienne. Le dessin au trait puissant, non rehaussé de couleur, doit etre rapproché de certains manuscrits anglais où se révèle le même



C.



FIG. 32 - ILLUSTRATION MARGINALE : PSAUTIER DE SAINT-EDMOND DE BURY, PREMIÈRE MOITIÉ DU XI^{e} SIÈCLE. BIBLIOTHÈQUE VATICANE, REG. LAT. 12. (AGRANDI).

FIG. 31 - ILLUSTRATION MARGINALE : CHRONIQUE DE MATTHIEU PARIS, MILIEU DU XIII^{e} SIÈCLE. CAMBRIDGE, CORPUS CHRISTI COLLEGE, 16. A. FOL. 75 - BATEAU ROYAL, 1230. B. FOL. 140 - BATAILLE DES BALEINES, 1241. C. FOL. 151 - ÉLÉPHANT DE CRÉMONE, 1240.

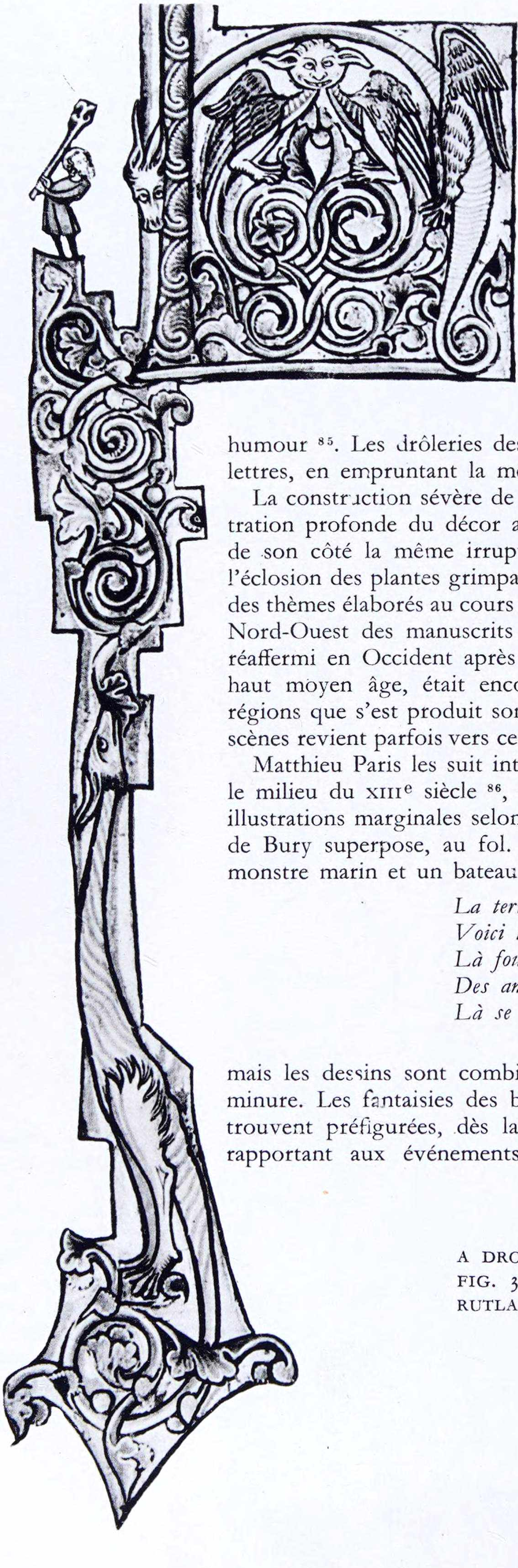


FIG. 33 - DRAGONS ZÉBRÉS : BIBLE DE L'ABBAYE DE SAINT-ÉLOI-LÈS-ARRAS, C. 1260. ANC. COLL. YATES THOMPSON.

humour [85]. Les drôleries des bouts de lignes succèdent aux drôleries des lettres, en empruntant la même voie de transmission directe.

La construction sévère de la colonne du texte est altérée par cette pénétration profonde du décor animé dans son corps même. La marge subit de son côté la même irruption. Sa reconquête qui prépare le terrain à l'éclosion des plantes grimpantes s'est faite graduellement dans l'expansion des thèmes élaborés au cours du XIe et du XIIe siècles. C'est dans les groupes Nord-Ouest des manuscrits que l'ordre de la page nettement délimitée, réaffermi en Occident après les digressions hellénistiques et celtiques du haut moyen âge, était encore le moins solide, et c'est aussi dans ces régions que s'est produit son éclatement décisif. Même la distribution des scènes revient parfois vers ces principes, contraires à la loi romane classique.

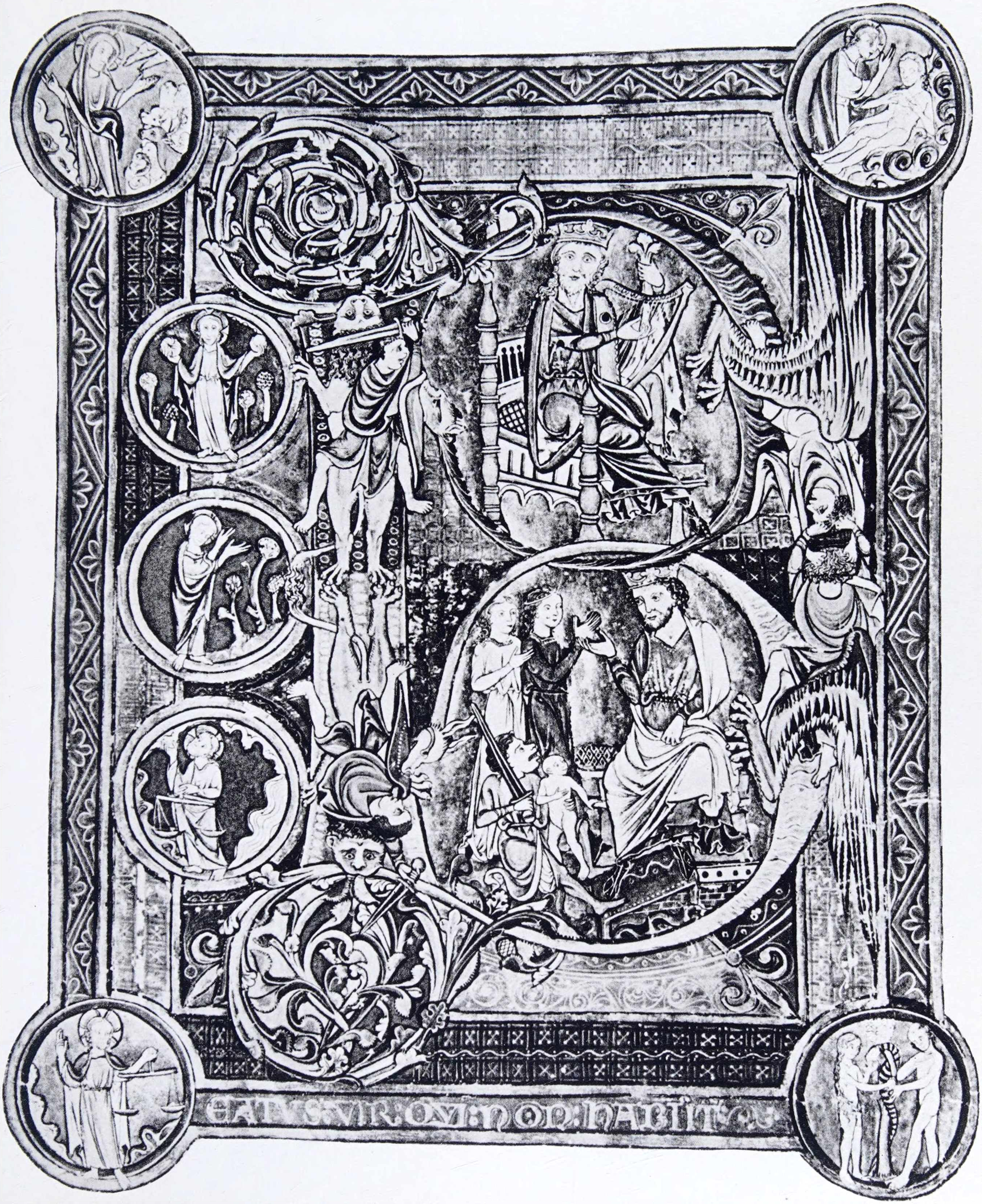
Matthieu Paris les suit intégralement dans ses *Chroniques*, achevées vers le milieu du XIIIe siècle [86], en renouant avec la tradition des *Psautiers* à illustrations marginales selon le mode byzantin [87]. Celui de Saint-Edmond de Bury superpose, au fol. 108, un éléphant, un lièvre, un dragon, un monstre marin et un bateau (fig. 32). Les sujets répondent au texte :

La terre est remplie de tes biens.
Voici la mer large et vaste.
Là fourmillent sans nombre
Des animaux petits et grands ;
Là se promènent les navires...

(*Psaume* CIV, 24-26)

mais les dessins sont combinés avec esprit, comme des caprices d'enluminure. Les fantaisies des bouts de lignes et des bordures gothiques se trouvent préfigurées, dès la première moitié du XIe siècle. Tout en se rapportant aux événements relatés, plusieurs images du chroniqueur

A DROITE :
FIG. 34 - DRAGONS ZÉBRÉS : PSAUTIER DU DUC DE RUTLAND, C. 1250. BELVOIR CASTLE.


EATVS.VIR.QVI.NON.HABIIT

d'Henri III ont, elles aussi, la même saveur de la drôlerie. Des bateaux, un éléphant, celui que Richard de Cornouailles a vu en 1240 à Crémone, y reparaissent aux mêmes emplacements dans la composition d'une page (fig. 31). Le corps à corps des Londoniens avec les Banlieusards (1222) reproduit l'image de deux lutteurs romans. La mort de Falco de Bréauté, empoisonné en 1226, est illustrée par une tête avec un poisson dans la bouche en face d'un diablotin velu, à la façon d'un grotesque, la bataille des baleines au large des côtes anglaises, en 1241 — par des poissons s'entre-mordant comme des dragons celtiques dont nous avons suivi l'introduction dans le décor des clefs de voûtes.

On a pensé [88] que la reprise de ces systèmes marginaux était peut-être due au fait que l'historiographe avait consulté des manuscrits anglo-saxons. A la suite de ses travaux, Saint-Albans serait devenu un centre important d'études et du réveil des trésors séculaires. Mais ce retour catégorique ne constitue qu'un épisode de l'évolution générale. Le cadre de justification n'est pas anéanti d'un seul coup dans les séries courantes. On le voit d'abord fléchir autour des initiales romanes, s'ouvrir ensuite aux créatures qui y étaient pendant longtemps emprisonnées.

Dans un *Psautier* de la fin du XII^{e} siècle, provenant probablement du diocèse d'York, les lettrines lancent énergiquement leurs branches vers l'extérieur [89]. Le jambage d'un M s'échappe avec un monstre ailé. Un D porte sur la tige supérieure un oiseau, un autre un âne musicien (fig. 37). Ce sont déjà des grotesques marginaux. Mais le terrain sera pris en possession par les dragons qui, eux aussi, se cantonnaient d'abord à l'intérieur des lettres. William de Brails, dont l'activité s'étend de 1220 à 1240, les déploie d'un bout à l'autre de la page, en haut comme un fronton, une double bête à tête unique, ou tout le long de la bordure latérale [90]. Un manuscrit du Sud anglais (première moitié du XIII^{e} siècle) [91] encadre deux côtés du texte par le remous de trois dragons s'entredévorant. Dans le *Psautier* du duc de Rutland (Belvoir Castle) [92] — une référence à Edmond de Laci, mort en 1257, en fixe assez exactement la date —, ce sont de formidables animaux musclés, nerveux, qui constituent, dans un élan furieux, les panses d'un B en pleine page dont le jambage est fait de deux lions chevauchés par des guerriers les combattant et qui s'étalent sur de nombreuses marges inférieures ou supérieures. Leurs têtes, pareilles à celles d'un âne ou d'un mulet, ont des museaux pointus, de longues oreilles (fig. 34). Leur peau rayée conserve les zébrures des reptiles romans (*Bestiaire* du British Museum, Harley 4751, fin du XII^{e} siècle). Les mêmes dragons striés se trouvent de l'autre côté de la Manche où ils serpentent sur les espaces auparavant inaccessibles (fig. 33). Deux *Bibles*, provenant de l'abbaye de Saint-Eloi-lès-Arras, (c. 1260) [93] et un *Evangéliaire* de Cambrai (Cambrai, 189, c. 1260) les



A.

FIG. 35 - FRONTONS ZOOMORPHIQUES : A. LIVRE D'HEURES DE WILLIAM DE BRAILS, 1220-1240. COLL. DYSON PERRINS. - B. BIBLE DE WILLIAM DE DEVON, 1251-1274. LONDRES, BRITISH MUSEUM, ROYAL I D.I.



In principio creauit deus ce
lum et terram. Terra autem erat
inanis et uacua: et tenebre e
rant super faciem abyssi. et
spiritus domini ferebatur super a
quas. Dixitque deus. fiat lux.
Et facta est lux. Et uidit deus lu
cem quod esset bona: et diuisit lu
cem a tenebris. appellauitque
lucem diem: et tenebras noc
tem. Factumque est uespere et ma
ne: dies unus. Dixit quoque
deus. fiat firmamentum in me
dio aquarum: et diuidat aquas
ab aquis. Et fecit deus fir
mamentum. diuisitque aquas
que erant sub firmamento ab
his que erant super firma
mentum. Et factum est ita. Voca
uitque deus firmamentum ce
lum. et factum est uespere et mane
dies secundus. Dixit uero
deus. Congregentur aque
que sub celo sunt in locum
unum. et appareat arida. Factumque
est ita. Et uocauit deus aridam
terram: congregationesque aquarum
appellauit maria. Et uidit
deus quod esset bonum: et ait. Ger
minet terra herbam uirente
et facientem semen. et lignum pomiferum
faciens fructum iuxta genus su
um. cuius semen in semetipso
sit super terram. Et factum est ita.
Et protulit terra herbam ui
rentem et afferentem semen iuxta
genus suum: lignumque faci
ens fructum et habens unumquodque
sementem secundum speciem suam.
Et uidit deus quod esset bonum.
Factumque est uespere et mane: dies
tercius. Dixit autem deus. fiat
luminaria in firmamento
celi. et diuidant diem ac noc
tem. et sint in signa et tempora
et dies et annos. ut luceant
in firmamento celi. et illumi
nent terram. Et factum est ita.
Fecitque deus duo magna
luminaria. luminare ma
ius ut preesset diei: et luminare minus
ut preesset nocti. et stellas. et posuit eas in
firmamento celi: ut lucerent super terram
et preessent diei ac nocti. et diuiderent lu
cem ac tenebras. Et uidit deus quod
esset bonum: et factum est uespere et mane
dies quartus. Dixit etiam deus. Produ
cant aque reptile anime uiuentis et
uolatile super terram: sub firmamento
celi. Creauitque deus cete grandia. et om
nem animam uiuentem atque mota
bilem. quam produxerant aque in spe
cies suas. et omne uolatile secundum
genus suum. Et uidit deus quod esset
bonum: benedixitque eis dicens. Cres
cite et multiplicamini. et replete aquas
maris: auesque multiplicentur super
terram. et factum est uespere et mane: dies quin
tus. Dixit quoque deus. Producat ter
ra animam uiuentem in genere suo:
iumenta et reptilia et bestias terre secun
dum species suas. Factumque est ita. Et fe
cit deus bestias terre iuxta species suas:
et iumenta et omne reptile terre in ge
nere suo. Et uidit deus quod esset bonum
et ait. Faciamus hominem ad yma
ginem et similitudinem nostram. et presit
piscibus maris et uolatilibus celi. et bestiis
terre. uniuerseque creature. omnique reptili
quod mouetur in terra. Et creauit deus
hominem ad ymaginem et similitu
dinem suam. ad ymaginem dei creauit
illum. masculum et feminam creauit
eos. Benedixitque illis deus et ait. Cres
cite et multiplicamini. et replete terram
et subicite eam. et dominamini pisci
bus maris et uolatilibus celi. et uniuer
sis animantibus que mouentur super
terram. Dixitque deus. Ecce dedi uo
bis omnem herbam afferentem semen
super terram et uniuersa ligna que ha
bent in semetipsis sementem generis
sui. ut sint uobis in escam. et cunctis
animantibus terre. omnique uolucri
celi. et uniuersis que mouentur in ter
ra. et in quibus est anima uiuens ut ha
beant ad uescendum. et factum est ita. Vidit
que deus cuncta que fecerat: et erant
ualde bona. et factum est uespere et mane:
dies sextus.

B.

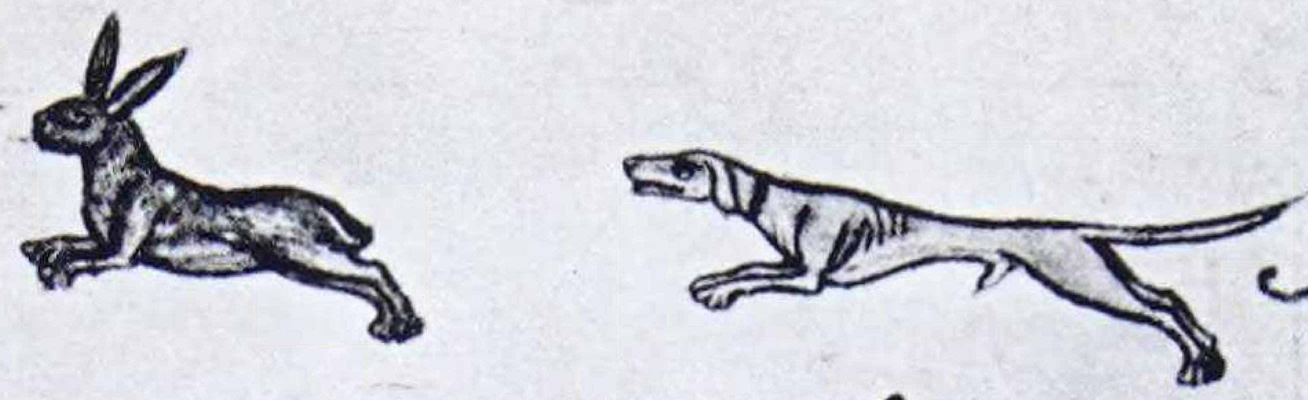
font courir le long du texte et entre ses colonnes. Ils s'y retrouvent, doublés symétriquement, avec une tête commune, avec des cous entrelacés. Des quadrupèdes et des serpents s'enroulent parfois autour de leurs longues queues. Les bêtes sont vivement colorées, des dragons rouges, des dragons bleus, toujours zébrés. Elles reçoivent parfois des têtes d'oiseau, de bouc, d'homme, mais la tête asine est particulièrement fréquente. L'espèce s'est abondamment répandue dans le Nord-Ouest de la France. Un *Psautier* de l'Arsenal (ms. 280) et la *Bible* de Marquette près de Lille (c. 1270) [94] la reproduisent sur les bordures avec le même museau et les mêmes stries que dans le manuscrit de Belvoir Castle.

Ce sont ces monstres au corps souple, se faufilant partout, se déroulant et s'enroulant dans n'importe quelle courbe, qui reconquièrent, en quelque sorte, la marge en y frayant le chemin à tout un monde de créatures. Chez William de Brails [95], on retrouve des oiseaux affrontés sur les rinceaux faisant la queue d'un S, un diablotin en face du Christ, à l'intérieur d'une initiale. Même les compositions des scènes combinent parfois des éléments marginaux. La passerelle par laquelle les animaux montent dans l'Arche est lancée sur la bordure. Le coq qui chanta deux fois (aussi y en a-t-il deux) et l'apôtre sanglotant sont relégués hors du panneau à médaillons avec le *Reniement de saint Pierre*, surmontés de deux dragons à une seule tête. Dans la *Bible* de William de Devon (Angleterre méridionale, 1251-1274) [96], le même fronton zoomorphique constitue la piste d'une course de chiens derrière un lièvre et un cerf (fig. 35). C'est le *Psautier* du duc de Rutland (c. 1250), avec ses bêtes zébrées, qui marque toutefois, l'un des premiers, le développement systématique des caprices marginaux. Des monstres, des démons, des grotesques, des animaux (le renard et le héron, les souris pendant un chat) s'y faufilent, à la suite des dragons, sur les bordures inférieures (fig. 36). Parmi les sujets spécifiquement romans, on reconnaît un double quadrupède à tronc de femme, un acrobate faisant passer sa tête entre les jambes, un personnage à deux troncs. Les lutteurs qui s'empoignent (fol. 11 et 42) reproduisent la composition qui, dans une *Bible* de Thomas Becket (c. 1170) et dans le Pierre Lombard de Saint-Germain-des-Prés (avant 1192) [97] surgissaient dans les spirales des lettres (fig. 38). Matthieu Paris (*Bataille des Londoniens et des Banlieusards*) et même Villard de Honnecourt [98] se sont servi du même groupe.

La branche artésienne de la famille des dragons zébrés est moins prolixe en ces combinaisons. Le décor est dominé par les reptiles qui sont parfois aussi accompagnés de petits êtres : oiseaux, griffons, chasseurs, guer-



FIG. 36 - DROLERIES EN BAS DE PAGE : PSAUTIER DU DUC DE RUTLAND, C. 1250. BELVOIR CASTLE.



tibus manuum suarum comprehensus est peccator.
Conuertantur peccatores in infernum: omnes
gentes que obliuiscuntur deum.
Quoniam non in finem obliuio erit pauperis:
paciencia pauperum non peribit in finem.
Exurge domine non confortetur homo: iu
dicentur gentes in conspectu tuo.
Constitue domine legislatorem super eos: sci
ant gentes quoniam homines sunt.
Ut quid domine recessisti longe: despicis in
oportunitatibus in tribulatione.
Dum superbit impius incenditur pauper compre
henduntur in consiliis quibus cogitant.
Quoniam laudatur peccator in desideriis anime
sue: et iniquus benedicitur.
Exacerbauit dominum peccator: secundum mul
titudinem ire sue non queret.
Non est deus in conspectu eius: inquinate
sunt uie illius in omni tempore.
Auferuntur iudicia tua a facie eius: omni





A.



B.



C.

FIG. 37 - DROLERIES MARGINALES : A. LIVRE D'HEURES DE WILLIAM DE BRAILS, 1220-1224. COLL. DYSON PERRINS. - B. PSAUTIER D'YORK (?), FIN DU XII^e SIÈCLE. COPENHAGUE, B.R., THOTT 143. - C. BIBLE DE WILLIAM DE BRAILS OU DE SON ÉCOLE, C. 1230. COLL. DYSON PERRINS.

riers. Les *Psautiers* liégeois contemporains [99] où se retrouvent des monstres à raies, multiplient toutefois les figurines cocasses retenues encore dans les rinceaux ou libérées, avec une profusion particulière.

Rien de pareil encore dans l'enluminure parisienne, dont les reptiles marginaux restent d'abord raides [100]. Les vingt-huit premiers feuillets des *Evangiles* de la Sainte-Chapelle (1260-1270), exécutés avant l'interruption du travail, n'ont sur les marges et entre les colonnes du texte que des dragons dont l'un avec un torse de femme, sans autre motif animé. La marge gothique s'y constitue progressivement et elle n'éclate dans sa nature féerique qu'avec l'éveil des « alexandrinismes médiévaux », alimentés par leurs sources propres. Le fait que dans sa première phase le décor marginal procède moins par l'invention de thèmes nouveaux que par l'affranchissement d'une faune et d'une humanité romanes dont la plupart vivaient primitivement dans les spirales et dans les lettres en détermine, par la suite, un aspect double [101].

Dans le complexe de vastes courants nourris par le passé, évoluant sur ses assises jusqu'au milieu du XIII^e siècle et même au delà, ce sont les cycles du Nord-Ouest qui contribuent le plus à la rénovation des répertoires fantastiques et à leur assimilation. Moins souples, plus hétéroclites, constituées par des oppositions de styles et d'époques, les écoles de l'Est contrastent, sauf dans les cas où elles subissent des apports insulaires ou champenois, par une stabilité des éléments, la franchise et la rigueur de la transposition des formes primitives. Avec leurs archaïsmes accumulés pendant cette période, elles deviendront un important berceau des monstres en Europe, mais, entre temps, l'intégration se fait en Angleterre et dans les écoles continentales de la Manche. La synthèse définitive sera établie en deux étapes : extension du phénomène gothique réunifiant les groupes dans son intégrité, réveil du phénomène périphérique après le fléchissement des grands systèmes classiques. Les persistances romanes cachées dans les grands centres novateurs en contenait déjà les germes. Sans avoir partout une même intensité d'action directe, toute la ceinture des survivances contribue, par son climat, à la résurrection des mondes transfigurés et des prodiges. Souvent, le synchronisme des ères permet une transmission immédiate de thèmes qui, dans un même foyer, sont séparés par plus d'un siècle.

FIG. 38 - LUTTEURS : A ET C. BAS DE PAGE. PSAUTIER DU DUC DE RUTLAND, C. 1250. BELVOIR CASTLE. - B. INITIALE. BIBLE DE THOMAS BECKET, C. 1170. CAMBRIDGE, TRINITY COLLEGE, B.3.11.



A. B. C.

Le réveil de la plastique romane



Chapitre 5

Le réveil de la plastique romane

1. Formes romanes dans les cadres gothiques. La clef de voûte : les archaïsmes anglais, les archaïsmes du continent; motifs de la première architecture gothique, apports insulaires. Le « spandrel » - écoinçon entre les arcs : résurrection de la faune fantastique, compositions triangulées. Conquête des médaillons quadrilobés : l'Islam et l'expansion du bestiaire rouennais.

2. Transposition sur les supports gothiques. La gargouille : statues gothiques renversées et monstres architecturaux. Le cul-de-lampe et la console : retour massif vers les sujets et les techniques de la composition du XIIe siècle; reliefs zoomorphiques; remplois romans. Les atlantes et les nageurs romans dramatisés. Un héritier du chapiteau roman : la miséricorde des stalles.

3. Réintégration et foisonnement. Le chapiteau : réintégration du décor animal et historié. Archaïsmes et baroque romans. Contamination de la frise. La frise zoomorphique régénérée. Le crochet et son bestiaire flamboyant. Les tympans romanisants et héraldiques. Foisonnement de formes et de sujets romans à la fin du moyen âge.

4. Renaissance des monuments romans dans la peinture de la fin du moyen âge et dans l'architecture de la première Renaissance. Style mixte d'architecture. Le roman fantastique. Le roman exact. Sculpture romane dans les tableaux des peintres. La légende de l'architecture romane. Confusion de romain et roman.

EN PAGE DE TITRE, GARGOUILLES : FRIBOURG-EN-BRISGAU, 1300–1350.



ES persistances romanes, bien au delà du XIIe siècle, n'appartiennent pas à l'ultime phase d'un monde qui se débat dans les foyers gothiques et se survit dans les milieux plus ou moins « retardataires ». Elles correspondent à un état profond et permanent dont une réaffirmation générale marque fortement la dernière période du moyen âge. Dans le décor sculpté, ce renouveau se manifeste par le retour à la loi du cadre et de l'ornement, avec ses conséquences déformatrices, et par la réintégration des répertoires spécifiques. Les systèmes se rétablissent progressivement, à mesure que la sculpture gothique dépasse le stade de la stabilité et de la grâce, en fléchissant sur des tracés et sur des axes multiples et en se surchargeant à la fois de raffinements de formes et de ce que l'on appelle, improprement, le réalisme. La désagrégation de l'ordre harmonieux de la figure et de l'esprit, dans la recherche de l'expression et du mouvement, conditionne et accélère cette reprise. Le développement prend corps, sur une architecture qui se refait, de son côté, dans un débordement décoratif. L'ébranlement de l'armature rigide, dans des ramifications sans fin, autour des masses murales et des supports monumentaux restitués, la formation de l'ornement de plus en plus fouillé et tourmenté, favorisent le réveil des fonds anciens, accumulés dans un réseau ornemental surchargé, sur des surfaces solides et dans des volumes pleins. Deux principes contraires caractérisent alors l'évolution. La statuaire est rejetée définitivement de l'édifice et s'y accroche comme un hors-d'œuvre, au moment même où le décor zoomorphique s'y incorpore en parvenant à une fusion complète, lorsque le monument lui-même finit par être dévoré par l'ornement. Le processus est double : restauration des thèmes romans dans leur intégrité, extension sur des données nouvelles. La source souterraine jaillit naturellement quand il n'y a plus d'obstacle, tandis que les facteurs périphériques en facilitent l'expansion.

L'évolution des clefs de voûtes illustre ces échanges. Après la phase « romane » dans la première architecture gothique, avec les roses, les roues humaines et animales, c'est l'éclosion des couronnes végétales, puis, dès la fin du XIIIe siècle, celle des blasons qui définit la règle principale. Si l'on y sculpte des anges ou des saints (Auxerre, Chartres, Evreux, Semur-en-Auxois, Bâle, Zurich), ils s'y comportent comme dans les médaillons

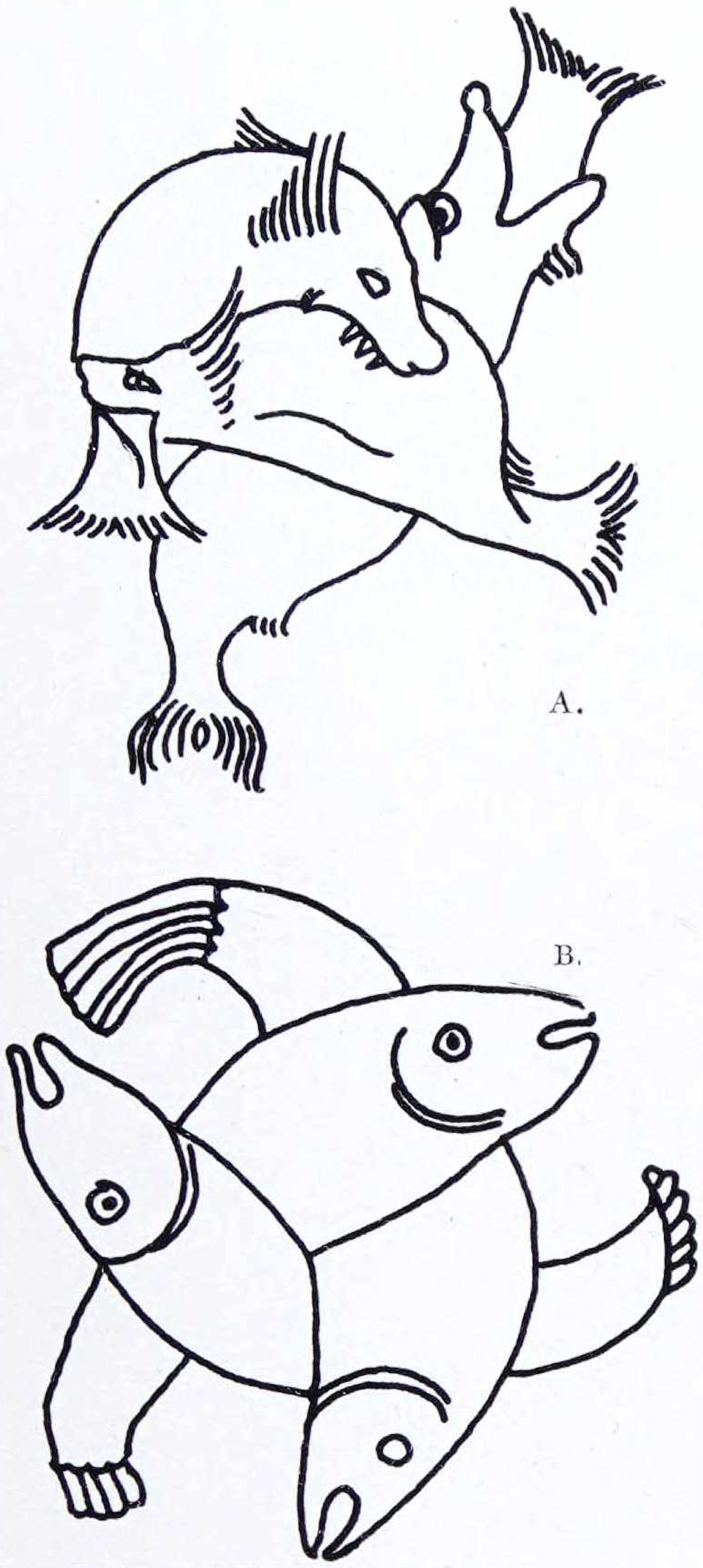


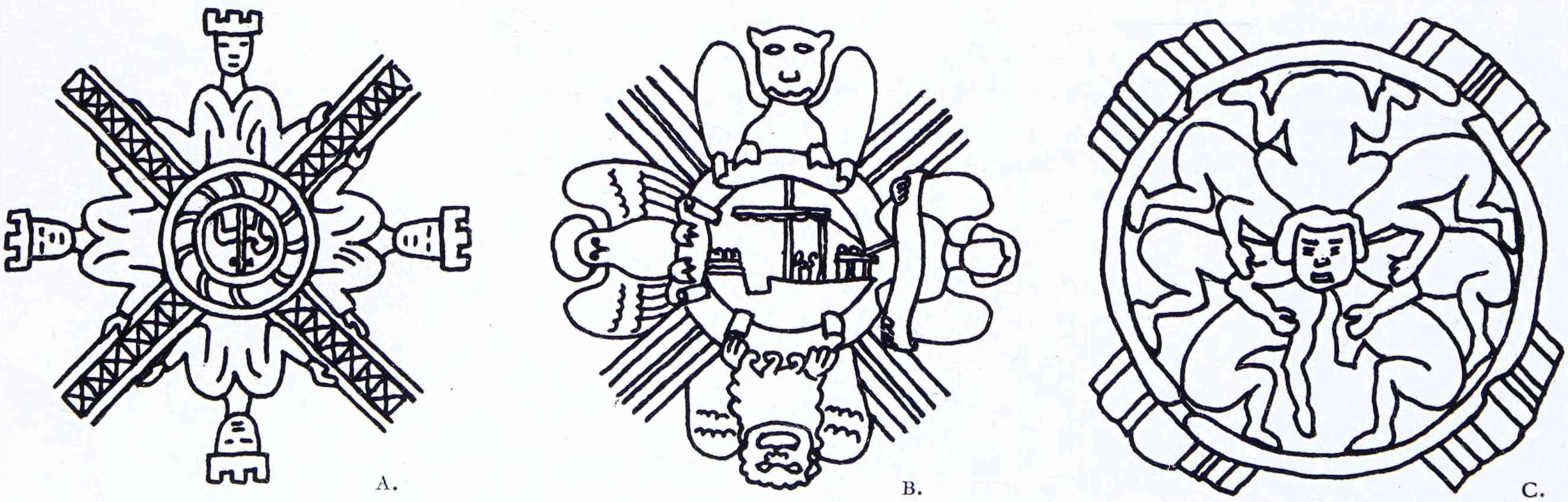
FIG. I - POISSONS ENTREMÊLÉS : A. CHRONIQUE DE MATTHIEU PARIS, MILIEU DU XIIIe SIÈCLE, COMBAT DES BALEINES. CAMBRIDGE, CCC 16. - B. BRISTOL, CLEF DE VOUTE DE LA CATHÉDRALE, XVe SIÈCLE.

contemporains. Exceptionnelles sur le continent, les clefs de voûtes historiées se multiplient en Angleterre, avec le *decorated style*.

Dans le cloître de Norwich (1330-1338) [1], près de cent reliefs reproduisent les scènes d'*Apocalypse*, d'après un manuscrit Est-anglien. Des sirènes, des monstres, des grotesques, toutes les combinaisons tératomorphes anciennes connaissent, de leur côté, une nouvelle vogue. Les trois poissons entrelacés qui, chez Matthieu Paris, représentaient un combat de baleines, se retrouvent sur de nombreuses voûtes du xive et du xve siècles (Bristol, Beaulieu, Gloucester, Peterborough) [2] (fig. 1). Les clefs à tête revivent, parallèlement, sous forme de tête de feuilles antique modernisée. Les exemples se comptent par centaines. Des faces grimaçantes, des faces placides, des faces dramatiques surgissent dans la végétation bouclée, vivante ou déchiquetée, en se substituant aux masques archaïques [3].

Réunis dans le même groupe décoratif, les systèmes ne tardent pas à s'uniformiser. Même les compositions des scènes introduites avec des éléments gothiques par excellence, ressentent, à un moment donné, les servitudes romanes. Les personnages s'incurvent, s'arc-boutent, en s'adaptant au cadre circulaire. Leurs corps, leurs têtes se suspendent aux voûtes comme des essaims. A l'intérieur du médaillon dont le relief fut librement distribué à l'origine, se recomposent des roses, des roues, des grappes humaines. A Tewkesbury (première moitié du xive siècle) [4], la scène de la Nativité est animée par un circuit giratoire, avec Marie, Joseph, les animaux tournant autour du berceau. A Peterborough (xive siècle) et à Westminster (xve siècle) [5], les anges enferment la Vierge de l'*Assomption* dans un anneau anthropomorphe. Le champ est, à nouveau, magnétisé et les figures s'y trouvent comme replongées dans un milieu ancien.

Le continent suit le même développement, mais limité à des motifs précis. Les masques sculptés dans les écoinçons entre les nervures, comme à Paris ou à Noyon, persistent à Strasbourg (nef achevée en 1275) et à Carcassonne (début du xive siècle) [6], les figures rayonnantes du type de Chars et d'étampes — à Bayonne (xive siècle), où les rois deviennent les Animaux Evangélistes. Les dragons tournant sur une rosace comme en Champagne, en Angleterre et jusqu'en Moravie reparaissent vers 1290 à Marbourg (château) [7], la queue chargée de feuillages luxuriants. A Saint-Wandrille, dans le cloître (début du xive siècle) [8], une clef de voûte



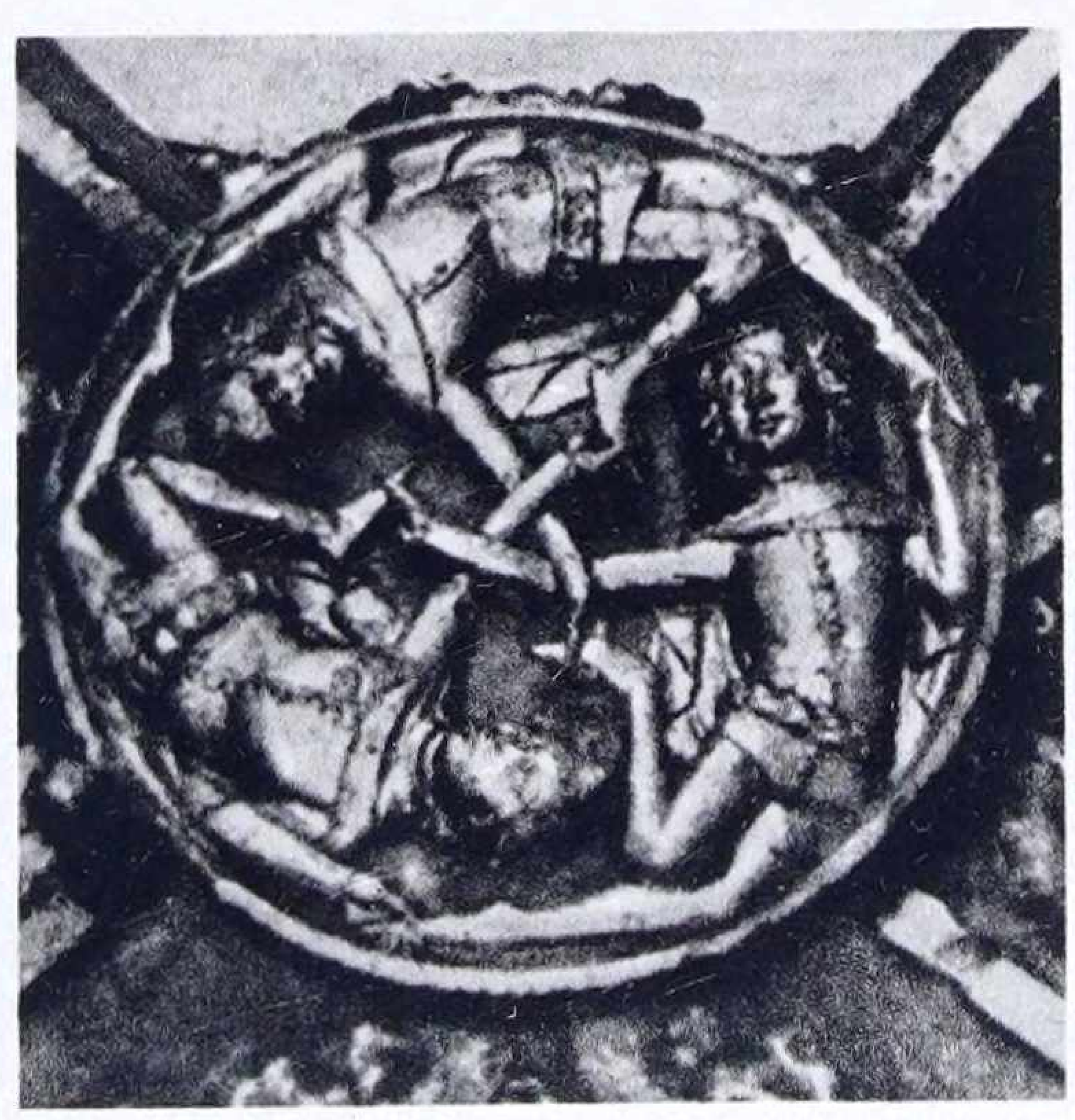
contient une rose de quatre têtes : de femme, de nègre, d'homme et de satyre, au milieu d'une ronde de deux génies aux ailes voilées, d'une bête hurlante, recouverte d'un drap, et d'un dragon. Associée à des sujets énigmatiques, la composition devient semblable à un chiffre. Les têtes de feuilles, fréquentes dans la végétation gothique en général — Villard de Honnecourt en donne quatre variantes — interviennent aussi souvent dans cette ornementation. Les musées de Cluny et de Dijon, Montier-en-Der, Colmar, Zurich, Fribourg-en-Brisgau, Nuremberg en possèdent des spécimens du XIVe siècle [9], prolongeant les vastes séries des clefs de voûtes anglaises sur une trajectoire qui va loin vers l'Est. A Bayeux (porte d'Artenai) [10], sept corps humains rayonnent autour d'une tête commune (fig. 2), en reprenant la disposition qui, à Oxford (Christ Church), s'applique à quatre lions. A Notre-Dame de Hal (fin du XIVe siècle) [11], un combat avec le fauve se déroule en cercle, comme dans la cathédrale d'Exeter, tandis que trois figures humaines qui se saisissent par les pieds, composent la jante d'une roue dont les rais sont faits avec leurs membres. Elles reproduisent exactement un ornement que l'on voyait déjà sur les croix d'Irlande et dans le *Book of Kells* et que Françoise Henry [12] rattache aux apports orientaux. Sa reprise dans le Brabant, sans doute d'après un modèle d'Outre-Manche, à une époque aussi tardive, révèle une extraordinaire constance des formes appartenant aux premières couches du moyen âge. Le même motif se retrouve, vers la même date, à Stuttgart [13], où les trois hommes s'empoignent par les pieds et par les cheveux (fig. 3). Si disparates soient-elles, ces clefs de voûtes marquent les sillons du développement d'un certain nombre de systèmes continentaux : reprise d'un fonds roman local, greffé sur les supports gothiques, action croissante des archaïsmes insulaires avec les vagues qui ouvrent la voie à l'architecture flamboyante.

Le décor sculpté entre les arcs, dont l'Angleterre a fait, en le généralisant, un apanage gothique, évolue dans le même sens, en revenant après la floraison de la plastique nouvelle vers des combinaisons primitives. Ce sont des Victoires romaines, des anges souriants, aux ailes ouvertes dans les triangles, qui s'installent dans ces versions antiquisantes classiques, d'une part à Winchester, à Chichester, à Salisbury, à Lincoln, de l'autre à Paris (Sainte-Chapelle), à Rampillon, à Laon. Le thème des sarcophages, perpétué sur les châsses mosanes, sur des tombeaux (Troyes, Henri le

EN PAGE DE GAUCHE : FIG. 2 - CLEFS DE VOUTES ANTHROPOMORPHES ET ZOOMORPHES : A. CHARS, C. 1160. - B. BAYONNE, XIVe SIÈCLE. - C. BAYEUX, PORTE D'ARTENAI, XIVe-XVe S.

FIG. 3 - PERSONNAGES ENTREMÊLÉS : A. BOOK OF KELLS, VIIIe SIÈCLE. DUBLIN, TRINITY COLLEGE, 58. - B. NOTRE-DAME DE HAL, CLEF DE VOUTE, FIN DU XIVe SIÈCLE. - C. STUTTGART, CLEF DE VOUTE, TROISIÈME TIERS DU XIVe SIÈCLE.


A.


B.


C.

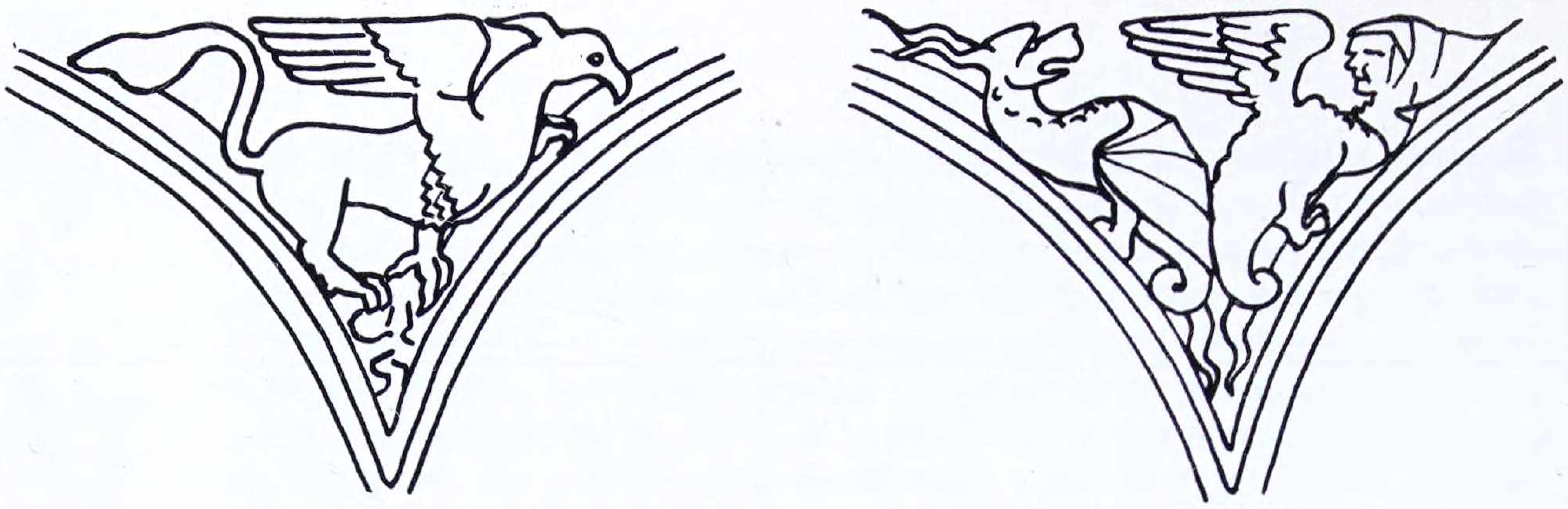


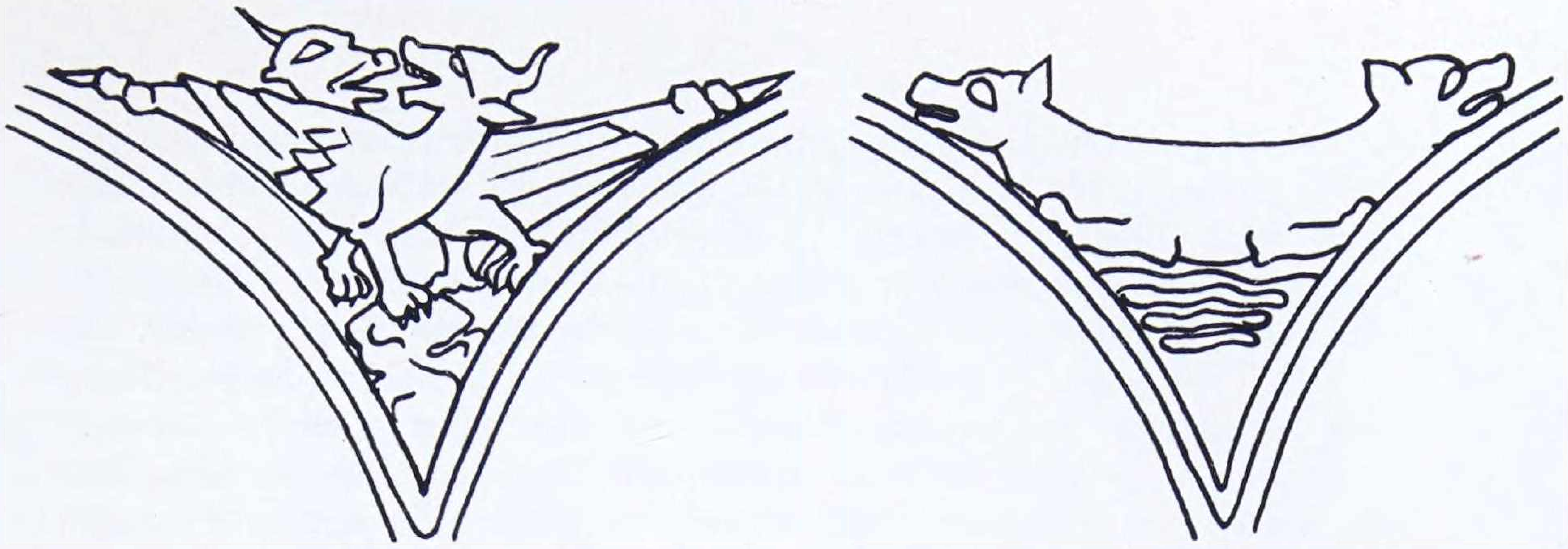
FIG. 4 - ECOINÇONS SCULPTÉS : POITIERS, DOSSIER DES STALLES, C. 1300.

FIG. 5 - ECOINÇONS SCULPTÉS : SAINT-URBAIN DE TROYES, XIVe SIÈCLE.

Large, † 1181, Obazine, XIIIe siècle), sur des clôtures de chœur stuquées (Saint-Michel de Hildesheim, c. 1190) domine pendant un certain temps les arcatures gothiques où apparaissent aussi diverses compositions qui s'y adaptent malaisément. Il cède progressivement la place à un bestiaire fantastique et aux conformités romanes, les seuls facilitant le remplissage de ce terrain abrupt que les *spandrels* anglais ont adopté en premier lieu.

A Bourges, les scènes du soubassement de la façade (c. 1270-1280) se déploient encore dans le désordre pittoresque de l'hellénisme médiéval. Certaines parties subissent néanmoins l'emprise du cadre : dans le *Déluge*, deux personnages se renversent et suivent dans leur chute les extrados de l'arcature; un homme, debout dans un de ces écoinçons, tient deux dragons antithétiques qui s'y appliquent parfaitement [14]. A Strasbourg [15], trois séries s'échelonnent sur la deuxième moitié du XIIIe et le début du XIVe siècles — triforium (trois premières travées), avec des hybrides affrontés et deux sirènes-poissons — bas-côtés, avec une faune triangulée

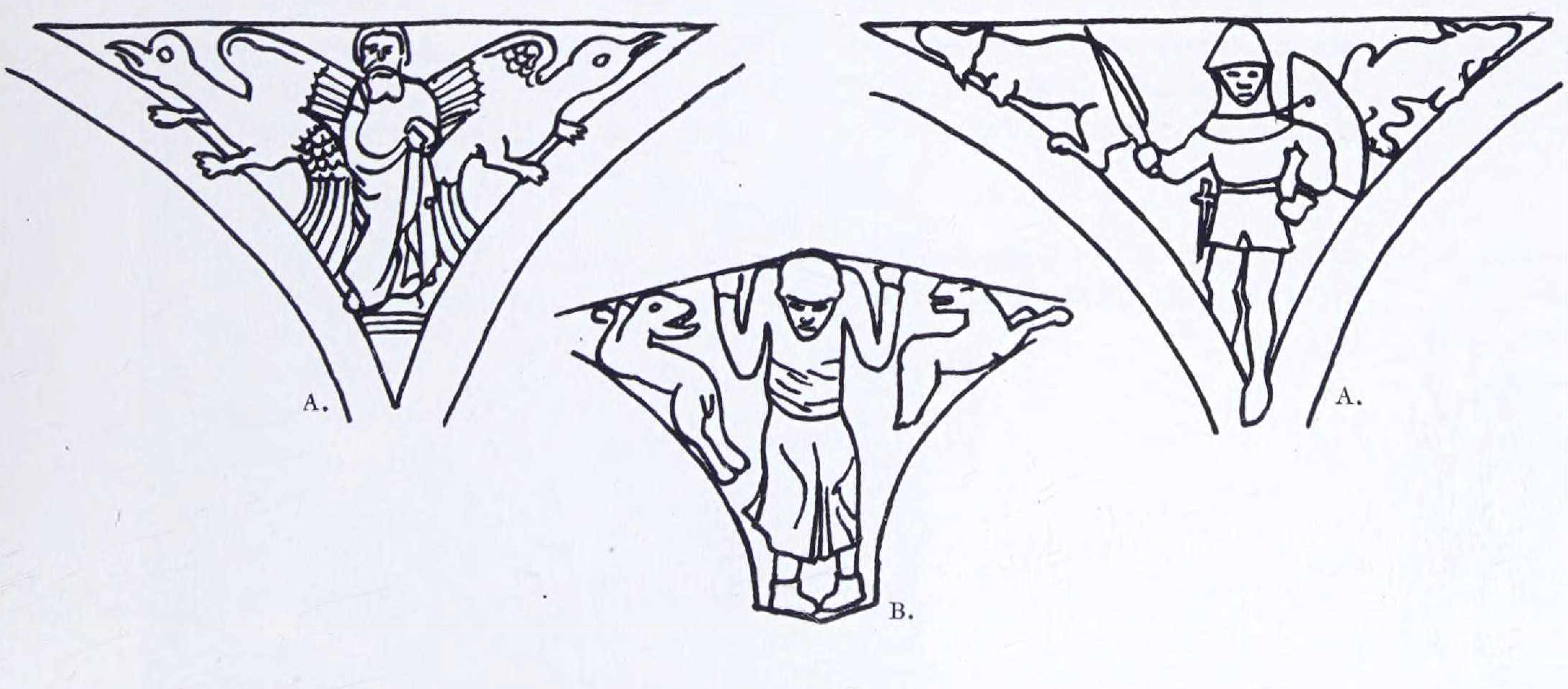


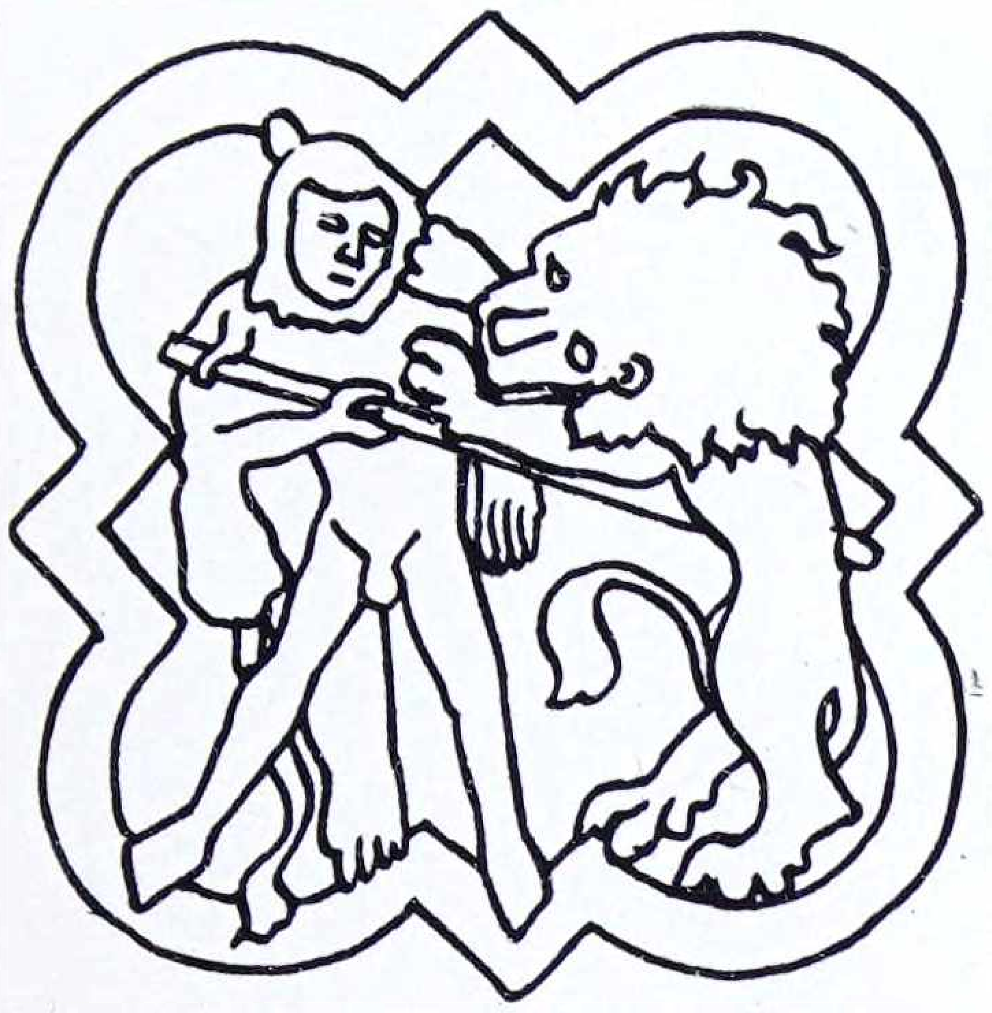


autour des médaillons dont quelques-uns reprennent également des thèmes zoomorphiques anciens —, contreforts de la façade avec les *spandrels* envahis par les grotesques et par les monstres. Cette succession atteste la vogue croissante de ces combinaisons. Des bêtes familières aux sculpteurs romans, griffons, dragons, sagittaire, basilic, amphisbène, reparaissent, vers 1300, sur les dossiers des stalles de la cathédrale de Poitiers [16], solides et parfaitement construits (fig. 4). Au lieu d'une plastique surchargée, se répandant sur la surface comme une végétation, surgissent des volumes pleins, des corps robustes, bâtis sur les triangles, les axes en croix, les courbes symétriques, et, en même temps, un héraldisme expressif. On y voit aussi une tête de feuilles déchiquetée et deux lutteurs, dont une église de la même ville (Saint-Hilaire) présente une variante du XIIe siècle avec deux hommes se tirant la barbe, mais qui relèvent de la série Villard de Honnecourt, Matthieu Paris, *Psautier* de Belvoir Castle. Les anges, avec une couronne dans chaque main, évoquent les belles figures de l'*Angel Choir* de Lincoln (c. 1270).

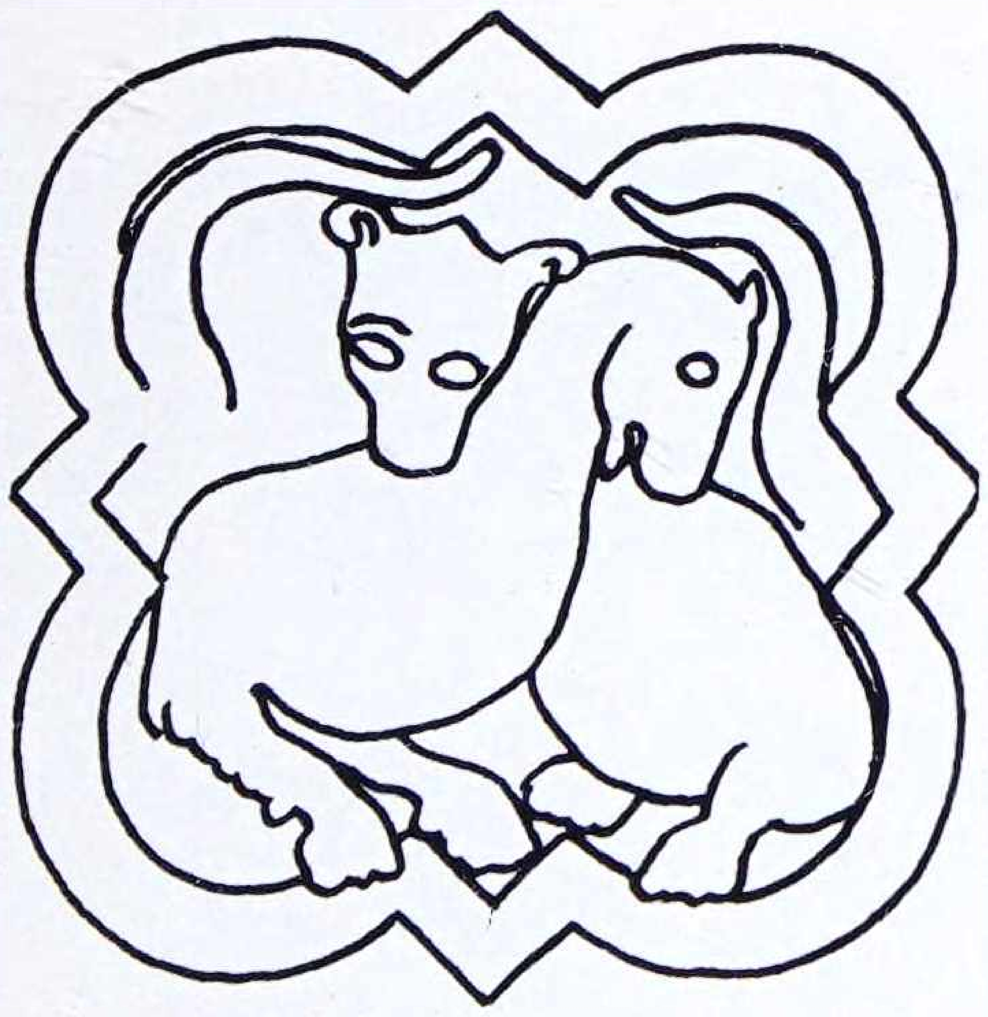
Le bestiaire des *spandrels* se retrouve sur la clôture du chœur de Notre-Dame de Paris (XIVe siècle) [17] et sur le portail Nord de Saint-Urbain de Troyes (XIVe siècle) où il foisonne entre les gâbles (fig. 5). Les églises brabançonnes en font un usage abondant. Des mascarons, des monstres boursouflés, des créatures hybrides, des êtres drôlatiques se propagent au cours du XIVe et du XVe siècles, à Bruxelles (Notre-Dame du Sablon), à Assche, à Liége (Sainte-Croix), à Courtrai [18]. A Hal (fin du XIVe siècle),

FIG. 6 .- ECOINÇONS SCULPTÉS : A. NOTRE-DAME DE HAL, FIN DU XIVe SIÈCLE. - B. MILAN, AMBON ROMAN DE SAINT-AMBROISE.











une chapelle entière (la huitième) ne comporte comme décor que des mufles et des corps gonflés, des bêtes à face humaine, des hommes à têtes d'animaux, calés entre les arcatures. Ils se profilent dans un relief envahissant où les contacts se rétablissent spontanément avec le cadre. Toute la sculpture des écoinçons du monument est dominée par les mêmes règles. Les cavaliers du *Dit des Trois Morts et des Trois Vifs* s'enfoncent, en basculant, dans le triangle. Le cercueil chancèle sur l'extrados. Derrière les personnages debout dans l'axe, les feuilles s'ouvrent comme des ailes. Des quadrupèdes et des oiseaux antithétiques surgissent, de part et d'autre, à leur place (fig. 6). Les anges palpitent comme des oiseaux et comme des feuilles. Le triptyque en éventail, dont l'ambon de Saint-Ambroise de Milan (refait, après sa destruction lors d'un effondrement de voûte, en 1196) présente un prototype roman avec un homme entre deux lions, que Bourges a remplacé par des dragons, se refait à la fois comme un principe du conformisme architectural, et comme un thème figuratif.

Même dans les médaillons quadrilobés, que la sculpture romane n'a pas connus et qui ont été introduits comme les écrins de nouvelles formes, ces modifications se manifestent. La cathédrale de Rouen [19] permet d'en préciser exactement la période critique. Sur le portail de la Calende (1270-1280), des scènes bibliques et des vies de saints se déroulent avec continuité, comme sur les pages d'un livre. Les figures grêles, à toutes petites têtes et presque immobiles, indifférentes au remplissage du fond, sont proches des ivoires contemporains. Le calme, la grâce affectée y touchent à un terme, tandis que le portail des Libraires, du côté opposé, postérieur de quelques années (1290-1300) accuse un bouleversement complet des éléments. Aux sujets graves, constituant une suite logique, se substitue un assemblage hétéroclite « de thèmes bouffons, monstrueux, énigmatiques » (L. Lefrançois-Pillon), à la stabilité, un déchaînement, et, avec lui, la prolifération d'une faune chimérique et un changement des proportions humaines: des corps trapus, des têtes énormes, des membres et des muscles athlétiques. Soulevée par le raffermissement de la loi du cadre, une houle traverse et enfle la plastique. Son action s'exerce moins sur le contour du relief que la multiplication des points de contacts qui, reliés entre eux, définissent une multitude d'axes, principe que Focillon a dégagé dans les mouvements dansants et convulsifs des « jongleurs » romans [20]. Les silhouettes sont aspirées, en quelque sorte, par quatre lobes et se disloquent dans différentes directions. Elles entrent, en même temps, dans le domaine de la métamorphose. Mâle [21] a noté, à ce propos, que s'il existe une remarquable abondance d'hybrides, c'est parce que les parties sont « souples,

FIG. 7 ET 8 - MÉDAILLONS SCULPTÉS : ROUEN, PORTAIL DES LIBRAIRES, 1290-1300.

EN PAGE DE DROITE :
FIG. 9 - MÉDAILLONS SCULPTÉS : LYON, SOUBASSEMENT DE LA CATHÉDRALE, 1310-1320.

faciles à jeter dans tous les sens », et qu'elles répondent, par conséquent, le mieux, au besoin de bien remplir le champ qui leur est destiné. L'un des principes fondamentaux de la stylistique ornementale, avec ses effets déformants, est formulé dans cette observation. Des composés de l'homme et de la bête se multiplient sans cesse, au gré de l'imagination, mais, parmi eux, surgissent à nouveau des créatures typiques du XIIe siècle : centaures, sirènes-oiseaux, sirènes-poissons, dragons, bêtes en croix, combat avec le lion (fig. 7). Des êtres fantastiques se glissent aussi à l'extérieur du médaillon, dans les espaces laissés entre les lobes et le rectangle qui l'enferme. Bestioles pointues et figurines humaines, pareilles à des mollusques, fourmillent autour de la baguette du cadre, en l'enfermant dans un second cadre animé (fig. 8). Le soubassement comporte cent cinquante de ces compositions qui, succédant aux scènes de la *Genèse*, se déploient comme des prodiges de la Création.

Le développement concorde avec les clefs de voûtes anglaises où la loi romane du cadre et l'horreur du vide se restituent, accompagnés d'une renaissance des monstres. Il correspond aussi à une recrudescence des apports de l'Islam qui a toujours alimenté le fonds tératomorphe de l'Occident et qui a introduit, depuis longtemps, les mêmes combinaisons avec les hommes écartelés et un bestiaire fabuleux dans les mêmes armatures lobées [22]. Les personnages tête-bêche, interchangeables selon un jeu de renversement dont le *Psautier* de Peterborough (fin du XIIIe siècle) présente une variante avec les chevaux à l'intérieur du même écusson, confirment cette action. Des lièvres aux oreilles communes, de la même provenance, qui, par ailleurs, tournent également sur de nombreuses clefs de voûtes d'Outre-Manche [23], sont reproduits à Lyon (1310-1320) où les deux types de médaillons rouennais, celui du portail de la Calende et celui du portail des Libraires, sont réunis sur le même soubassement de la



FIG. 8

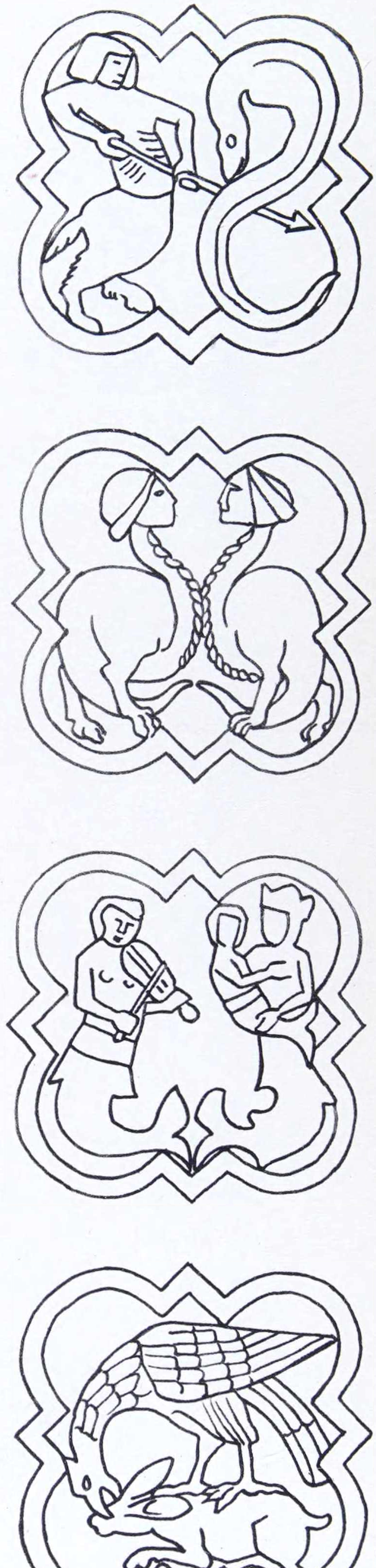
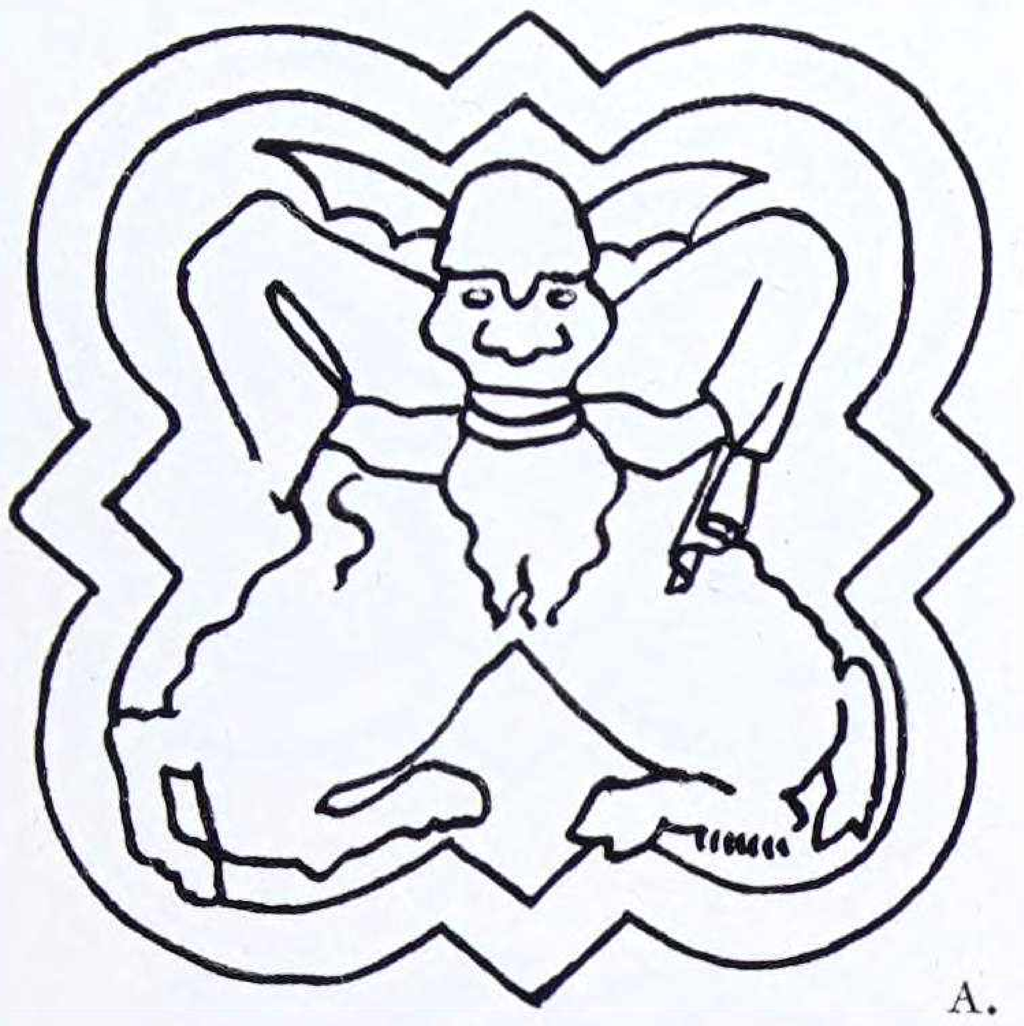
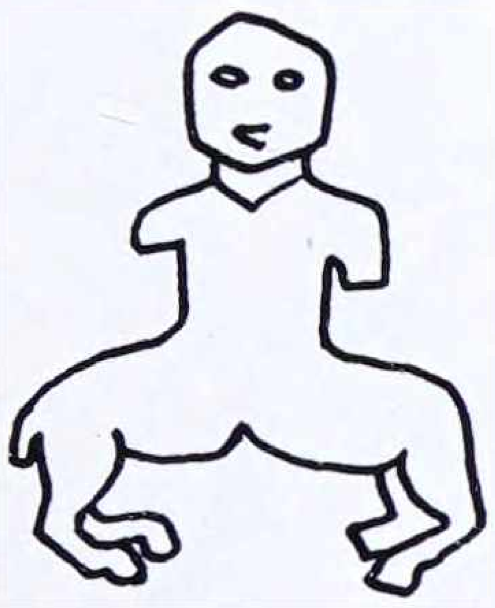


FIG. 9



A.



B.

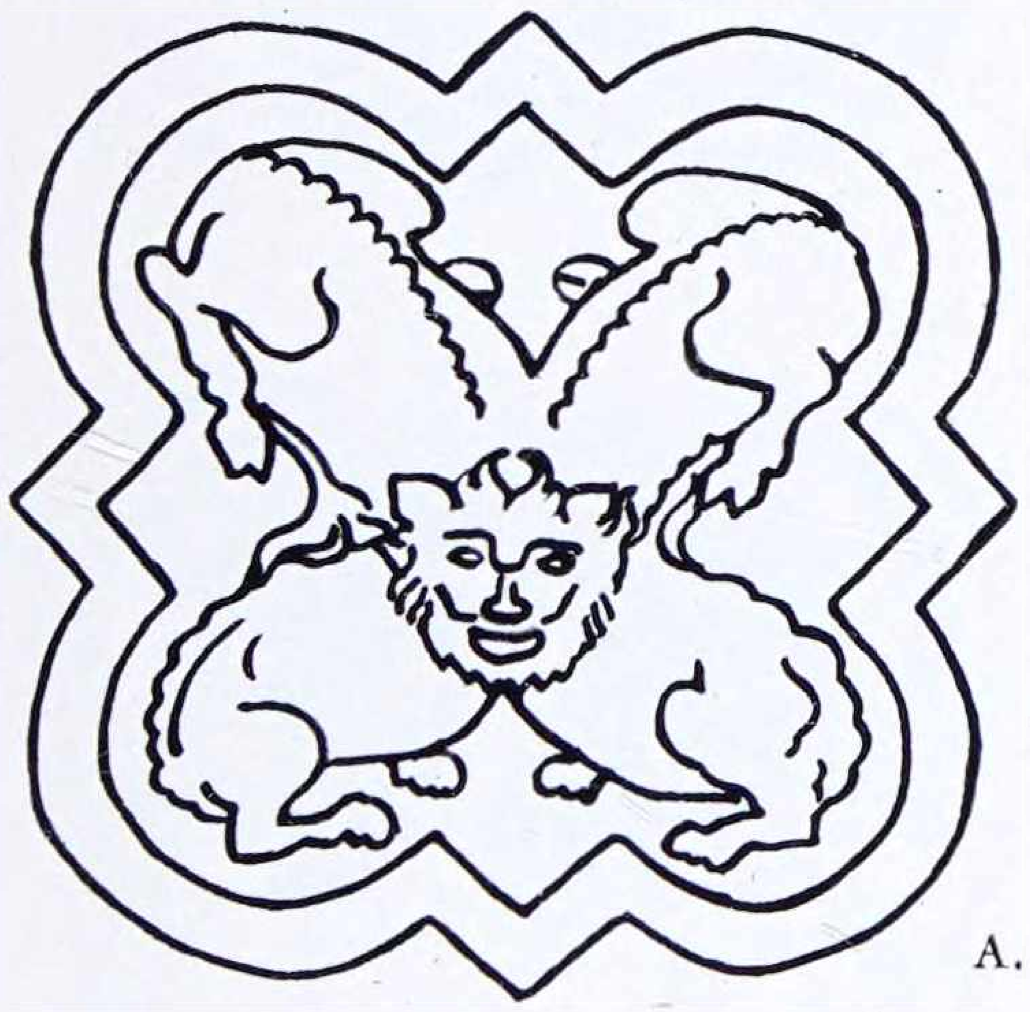
façade [24]. Le dernier compte une centaine de motifs différents, parmi lesquels certains (groupes antithétiques, animaux superposés, sirènes) d'un caractère nettement archaïsant (fig. 9).

Le système se retrouve, d'une part à Avignon (une tête de feuilles, un masque barbu, un dragon et un centaure), sur le portail de la Chapelle de Clément VI qui occupait, jusqu'en 1342, le siège épiscopal de Rouen [25], de l'autre, sur les stalles de Cologne (c. 1360) [26], avec une importante série dont la facture et les dispositions intérieures sont singulièrement proches du portail des Libraires. De nombreux thèmes romans — quadrupèdes en croix, comme chez Villard de Honnecourt, et, sur une base de Rolduc, lion à quatre corps, comme à Oxford et à Venise, l'homme ayant pour jambes deux bêtes affrontées, comme sur le pavement de Saint-Omer, dans le *Psautier* de Belvoir Castle et à Parthenay, confirment la progression de cette reprise (fig. 10). Après une période d'accalmie, des formes et des sujets, gardés ouvertement ou refoulés, selon les zones géographiques et les milieux, se rétablissent de tout côté et se remettent en mouvement. Chronologiquement, le processus s'intensifie dans le dernier tiers du XIII^e^ siècle. Il entre dans sa phase décisive vers 1300.

2

La gargouille gothique qui, elle, est née dans l'Ile-de-France, sous forme d'un « hellénisme roman », traverse ces stades successifs, en revêtant d'abord l'aspect d'une figure libre, en revenant ensuite vers ses premières combinaisons, enrichies et raffermies. A Saint-Urbain de Troyes [27], la balustrade du chevet, terminée vers 1266, projette, parallèlement au sol, des personnages dont l'un à demi-assis, l'autre s'avançant avec une cruche (ou un poisson ?), conçus pour une position verticale. Des statues aux larges draperies sont renversées et transpercées par des tuyaux. Nous sommes à un moment où l'homme fait son apparition partout, y compris dans les foyers des monstres, et il ne tarde pas à en subir la loi. Des gargouilles anthropomorphes aux masques grotesques et même à têtes d'animaux, surgissent sur le même édifice. A Saint-Nazaire de Carcassonne et à Clermont, vers la fin du XIII^e^ siècle, elles sont ailées, cornues comme les démons. Viollet-le-Duc [28] rappelle, en en faisant état, que la propagation des formes humaines dans ces compositions, date de leur temps.

Le personnage est souvent accroupi. Le marmouset, fixé sous la gargouille, déjà à Notre-Dame de Paris (c. 1220-1230), s'y substitue en grandissant. A Fribourg-en-Brisgau (1300-1350) [29], l'homme crachant les eaux



A.

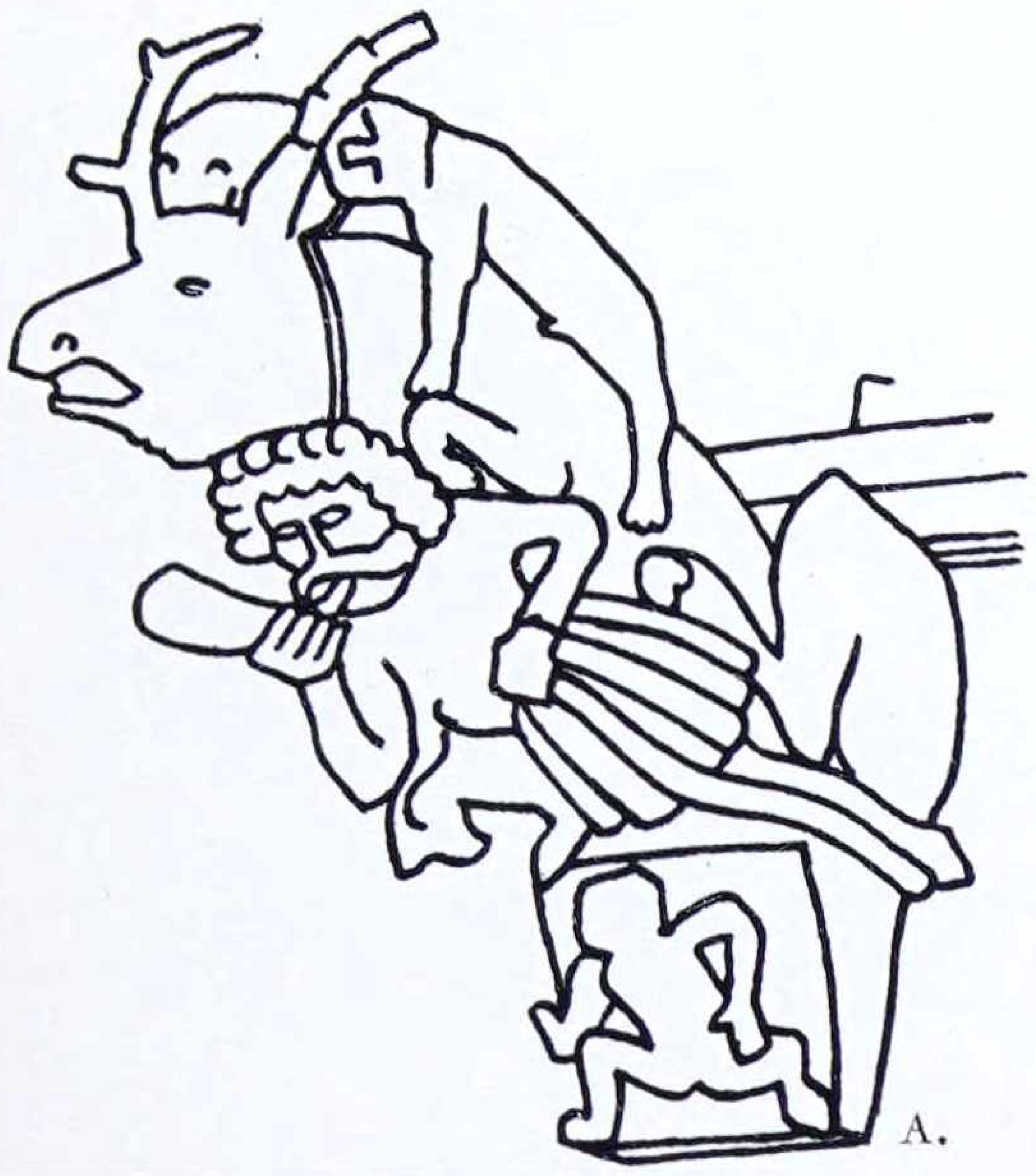


B.

FIG. 10 - MÉDAILLONS SCULPTÉS : A. COLOGNE, STALLES DE LA CATHÉDRALE, C. 1350. - B. MODÈLES ROMANS, RELIEFS DE PARTHENAY ET DE VENISE.

A DROITE :
FIG. 11 - GARGOUILLE : FRIBOURG-EN-BRISGAU, 1300-1350.



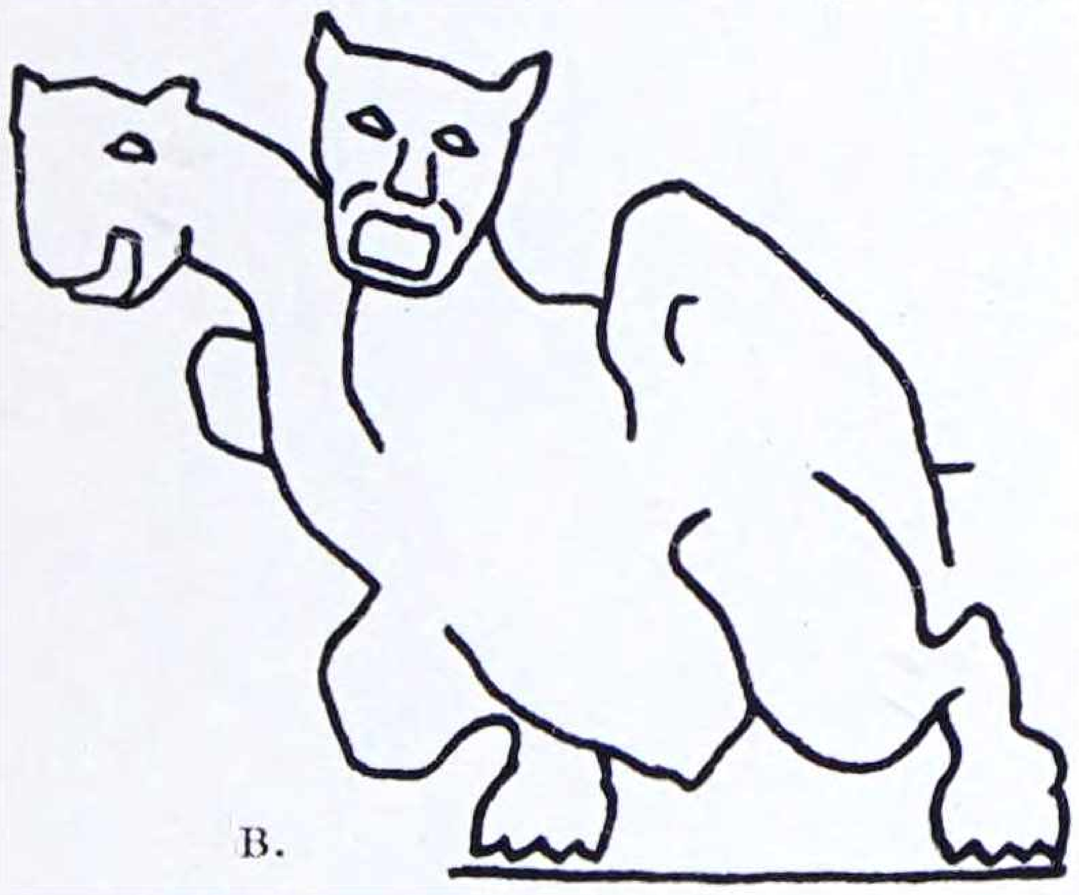


A.

FIG. 12 - GARGOUILLES : A. FRIBOURG-EN-BRISGAU, 1300-1350. - B. CAEN, SAINT-GILLES, VERS 1457. - C. PARIS, SAINT-GERMAIN - L'AUXERROIS, 1431-1439.

se combine avec l'atlante qui prend les mêmes dimensions. Deux personnages superposés s'empoignent, en s'élançant dans les hauteurs. Un extraordinaire corps de femme, à croupe énorme collée au contrefort, les jambes croisées, le torse s'amincissant vers les épaules et démesurément long (fig. 11), un homme également nu, plié en deux, la tête rejoignant les pieds sur le sommet du mur auquel il se cramponne, offrent d'autres spécimens de ce type. Les figures s'agitent convulsivement pour s'adapter à leur support tubulaire, en bondissant, en s'étirant, en modifiant leurs positions qui, toutes, défient les lois de l'équilibre. Aux statues horizontales succèdent des acrobates. L'ensemble des gargouilles du monument, reproduit dans deux recueils [30], illustre la diversité des éléments qui interviennent maintenant dans un répertoire sur lequel une documentation systématique fait curieusement défaut. On y retrouve les demi-bêtes avec l'arrière-train pris dans la corniche et les dauphins des maisons pompéiennes conservant leur pittoresque et leur spontanéité antiques, des animaux entiers, un lion, un bouc, une grenouille gigantesque (fig. p. 153). Des chimères et des démons gothiques pointent dans le ciel. Une chasse à courre se déroule sur l'un de ces reliefs. Un homme jouant du cor est suspendu parallèlement au sol, sous le ventre d'un énorme cerf avec deux chiens sur l'échine, accrochés à ses bois. Tout en étant traités avec une vérité sauvage, les corps se fondent dans la même masse.

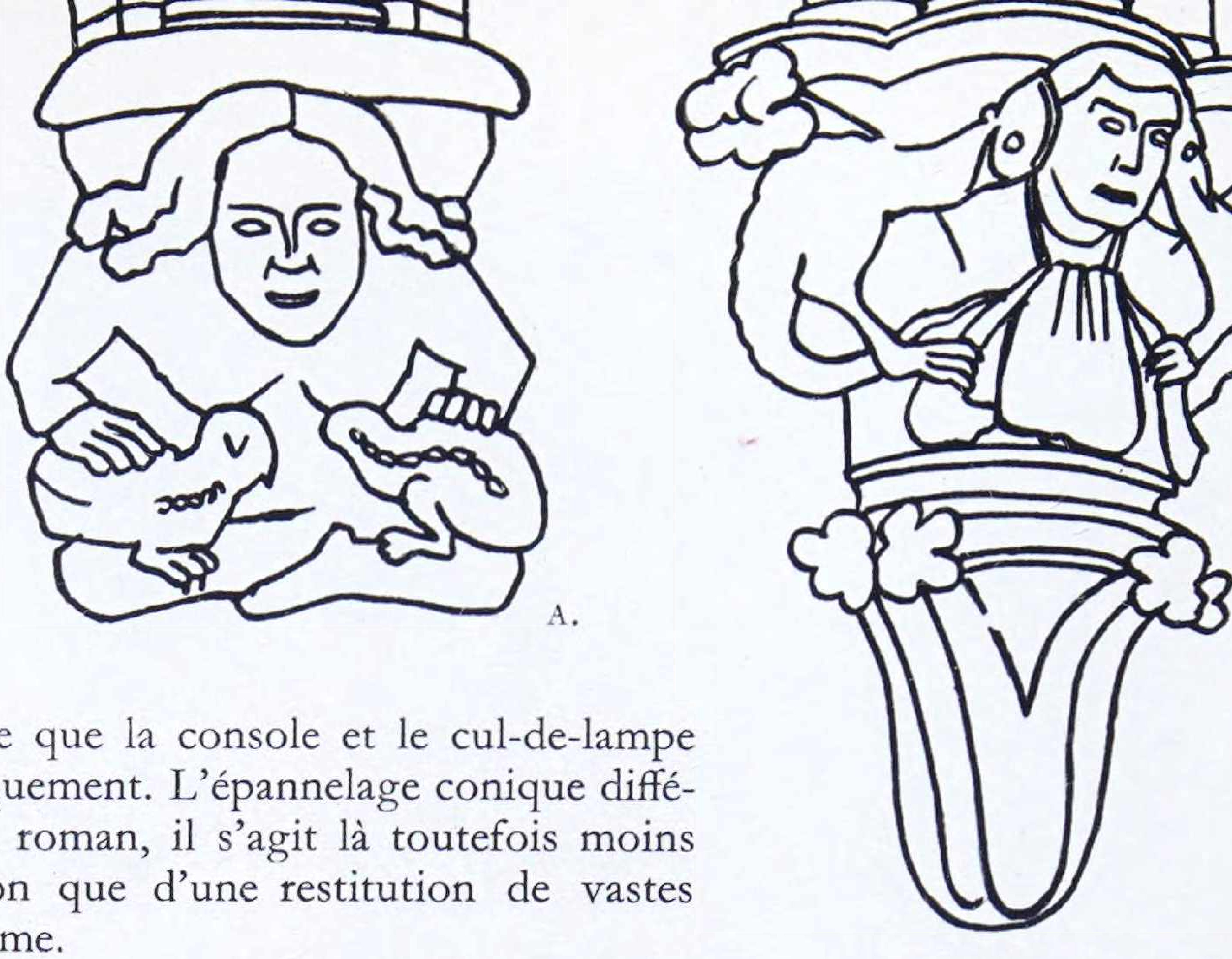
Le développement de la gargouille est dominé par ces contrastes entre le débordement de vie et la rigidité du bloc où elle éclate, entre l'agitation des êtres et la stabilité de leur carcasse architecturale. Son emplacement à une certaine distance de l'œil contribue au grossissement des traits.



B.

Au XV[e] siècle, l'animal s'amaigrit généralement et prend un caractère d'étrange férocité [31], ce qui correspond à la fois au resserrement du relief sur l'armature et à une concentration des effets expressifs. Ses pattes sont fines, musclées, les ailes bien attachées. La tête se crispe en vomissant. Il saute allègrement, en étirant son cou qui prend des proportions monstrueuses. C'est presque un organe nouveau créé par la fonction. La réduction de sujets différents, au même tracé et au même axe, facilitant l'interversion des corps et de leurs membres, les hybrides deviennent de plus en plus nombreux. On y replace aussi des groupes : à Dieppe, deux personnages se chevauchant, un homme et un lion, à Saint-Germain-l'Auxerrois, et même des êtres typiquement romans comme la sirène-poisson (Dieppe) [32] ou l'oiseau bicéphale (Saint-Gilles de Caen, c. 1457) (fig. 12). Des « gargoulles de boiz faictes par maniere de bestes serpentines » et « en figures d'estranges bestes » sont mentionnées dans un devis de 1409 pour le château de Rouen [33]. Les termes de cette stipulation, préconisant la bizarrerie dans la conformité, définissent tout un pro-





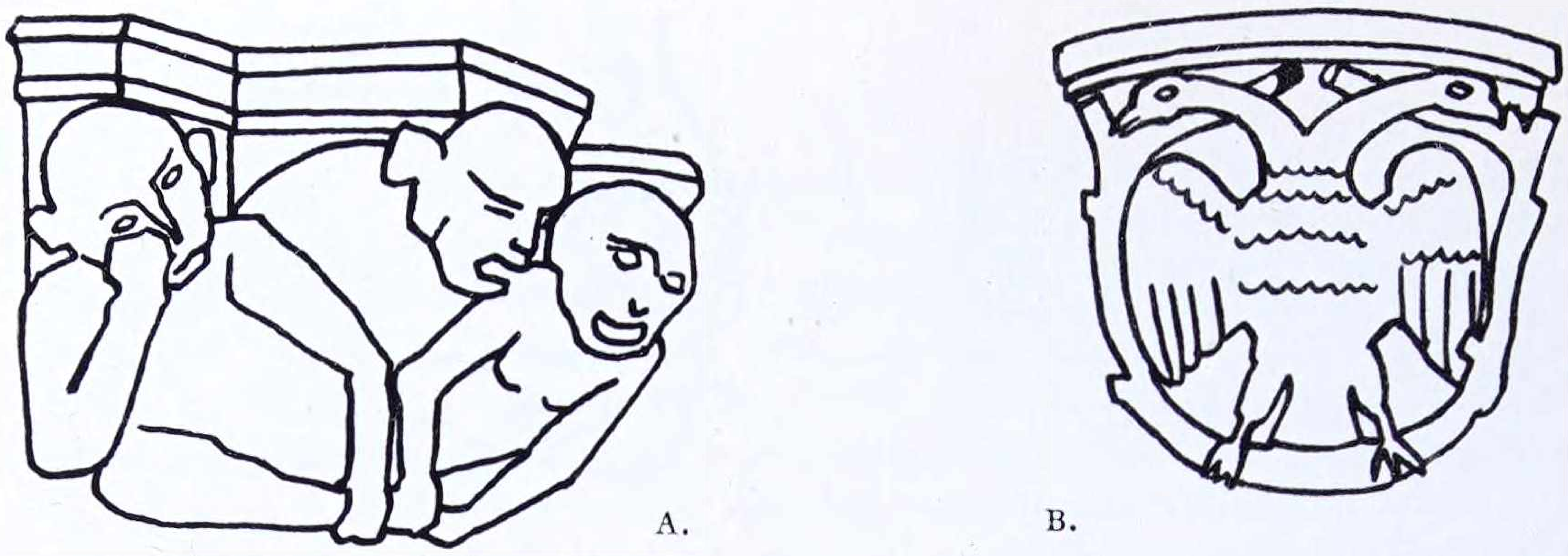
A. B.

FIG. 13 - CONSOLES SCULPTÉES : A. SEMUR-EN-AUXOIS, TRIFORIUM, MILIEU DU XIII^{e} SIÈCLE - B. SAINT-PÈRE-SOUS-VÉZELAY, NEF, MILIEU DU XIII^{e} SIÈCLE.

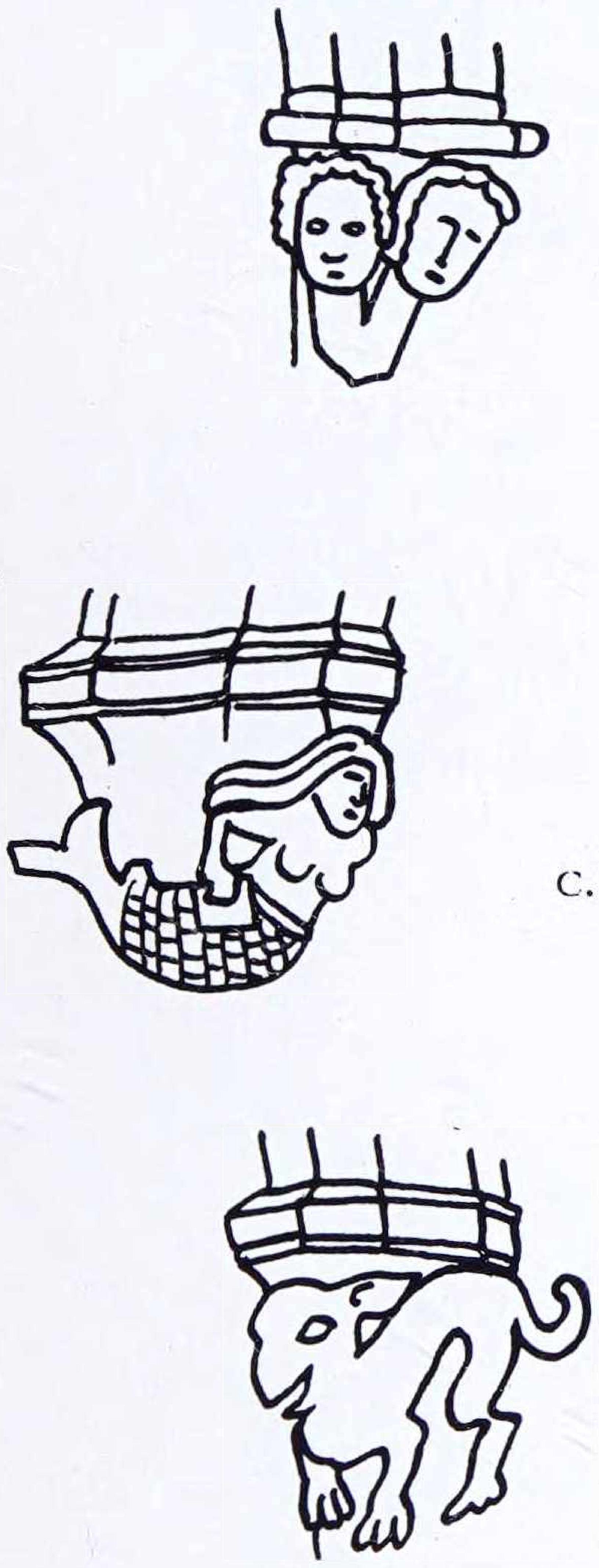
gramme zoomorphique du moyen âge que la console et le cul-de-lampe gothiques développent aussi, méthodiquement. L'épannelage conique différant peu de la corbeille du chapiteau roman, il s'agit là toutefois moins d'un renouveau et d'une transposition que d'une restitution de vastes répertoires anciens, dans la même forme.

Mis au point sous les statues, le système se répand sous les nervures et sous les colonnettes. A Bourges, dans la galerie conduisant à la crypte (première moitié du XIII^{e} siècle) [34], les ogives sont amorties par des consoles à masques, à animaux antithétiques, à personnages-crochets, d'une facture fruste. Saint-Père-sous-Vézelay (cul-de-lampe de la nef) [35], Semur-en-Auxois (consoles du triforium) [36] reprennent, vers le milieu du XIII^{e} siècle, une série de ces motifs, parmi lesquels l'avare avec une bourse au cou, dont les oreilles, sourdes aux cris des pauvres, sont dévorées par des dragons, et la Luxure, avec deux monstres affrontés, suspendus à ses seins (fig. 13). Mais le retour massif de ces combinaisons ne se produit que dans le cadre général, c'est-à-dire à partir de 1300.

A Mantes [37], toutes les consoles des voûtes refaites sur les tribunes au XIV^{e} siècle sont décorées de bêtes, d'hommes ailés, de sphinx à queue de serpent, taillés à l'intérieur du cône. A Clermont (tour de la Bayette, c. 1334) et à Augsbourg (XIV^{e} siècle) [38], des créatures simiesques composent des saillies angulaires comme sur des chapiteaux plus anciens de deux cents ans. D'autres figures spécifiques, sirène à queue de poisson, homme à deux têtes (Saint-Nicolas-du-Port), aigle bicéphale (Thorailles) [39], quadrupède circulaire (Saint-Gervais de Falaise), quadrupède passant (Verneuil) se rétablissent régulièrement (fig. 14). A Bayeux [40], dans la salle capitulaire, un homme à double corps, vêtu selon la mode du temps, portant un masque barbu d'un caractère presque slutérien, et une chimère à deux troncs, aux ailes de chéroub assyrien, dont seule la face trahit, par son rictus et son modelé, une période récente, reparaissent au début du XV^{e} siècle (fig. 15). L'aspect de l'animal est tellement archaïque que Louis Bréhier l'a reproduit dans son ouvrage sur l'art chrétien comme un exemple de la faune fantastique du XII^{e} siècle [41].



A. B.



C.

D'authentiques morceaux romans sont parfois utilisés dans le décor. A Saint-Pierre de Dreux, un bénitier associe un chapiteau provenant de l'ancienne abbaye de Saint-Etienne à un culot du xv^{e} siècle. Les personnages (*Saintes Femmes au Tombeau*) de la corbeille réemployée surgissent avec un naturel déconcertant au-dessus d'une frise d'animaux et de feuillages déchiquetés de l'époque. Leurs volumes fermes, les plis rigides et contournés de leurs vêtements, s'accordent étrangement avec les masses et les remous de la sculpture flamboyante. Avec le galbe et les moulures ajustés, l'ensemble se présente comme une seule pièce (fig. 16). A Deuil, un chapiteau roman historié supporte la retombée d'une voûte du xvi^{e} siècle [42]. Dans l'art gothique « classique », pareils remplois sont impossibles.

La figure humaine, qui gagne des domaines différents depuis le xiii^{e} siècle humaniste, s'empare aussi d'un très grand nombre de consoles, en retombant, de même que la gargouille anthropomorphe, dans le réseau d'asservissements architecturaux. Des atlantes, à tête énorme enfermée dans le trapèze des bras aux coudes levés étayant la base des colonnettes, les mains posées sur l'astragale (salle capitulaire de Bayeux), des atlantes accroupis, trapus, la tête plongée dans les épaules démesurément larges (Châteaudun, Longuesse, Linsay) expriment énergiquement leur fonction constructive. Sur la tribune de Mantes [43], un personnage se courbe en avant et porte la charge sur son dos. Avec son tronc horizontal, comme une assise de maçonnerie, son masque rude aux cheveux striés, les membres ramassés, serrés contre le mur, il est un revenant du xii^{e} siècle. Les atlantes de la nouvelle génération, aux nobles traits, drapés avec ampleur, conservent cette attitude convulsive. A l'Hôtel Jacques Cœur de Bourges, à Auxerre, à Amboise [44], les cariatides couchées ont des visages pathétiques, mais l'avalanche des plis dissimule le même corps dans la même position. Les « nageurs » romans des chapiteaux de Saint-Laumer de Blois, qui filent tout droit, comme entraînés par le courant, en soutenant le tailloir de la tête, du coude et du talon [45], revivent spontanément dans ces figures tendues, écartelées par leur effort. En étudiant les culs-de-lampes de la France du Nord et de la Belgique, Bergius [46] a relevé cette dramatisation,



D.

FIG. 14 - CONSOLES SCULPTÉES : A. CLERMONT, TOUR DE LA BAYETTE, C. 1334. - B. THORAILLES, XIV^{e} S. - C. SAINT-NICOLAS-DU-PORT, XV^{e} SIÈCLE. - D. FALAISE, SAINT-GERVAIS, XV^{e} SIÈCLE.





allant de pair avec la réintégration progressive dans l'ordre de l'architecture qui aboutit, dans certains cas, à un hybride de formes humaines et de formes ornementales. Dans la chapelle du château de Vincennes (début du xv^{e} siècle), des grappes de ces nageurs volants, des scènes entières de *Tentations* et de combats avec des diables, se suspendent aux socles prismatiques en s'y incorporant et en les revêtant de masses bouillonnantes (fig. 17). Sur les miséricordes des stalles, les atlantes rampants ou accroupis retrouvent souvent la rectitude et la brutalité de leurs compositions.

C'est sur ces petites consoles en bois qui, par leurs dimensions et leur destination, limitent le déploiement des thèmes plastiques et iconographiques, que le système du chapiteau roman se rétablit encore de la façon la plus catégorique et la plus continue. Des hommes trapézoïdaux (Saint-Jacques de Liége, xiv^{e} siècle, Saint-Pierre de Louvain, c. 1440) [47], des hommes coniques (cathédrale de Beverley, 1520) [48], des hommes carrés, les pieds sur les épaules (Tréguier, xv^{e} siècle) reprennent toute la rigueur de leurs schémas. A la Trinité de Vendôme (xv^{e} siècle) et à Aerschot

FIG. 15 - CONSOLES SCULPTÉES : BAYEUX, SALLE CAPITULAIRE, DÉBUT DU XV^{e} SIÈCLE.



FIG. 16 - REMPLOI D'UN CHAPITEAU ROMAN : SAINT-PIERRE DE DREUX, BÉNITIER, XII^{e} ET XV^{e} SIÈCLES.



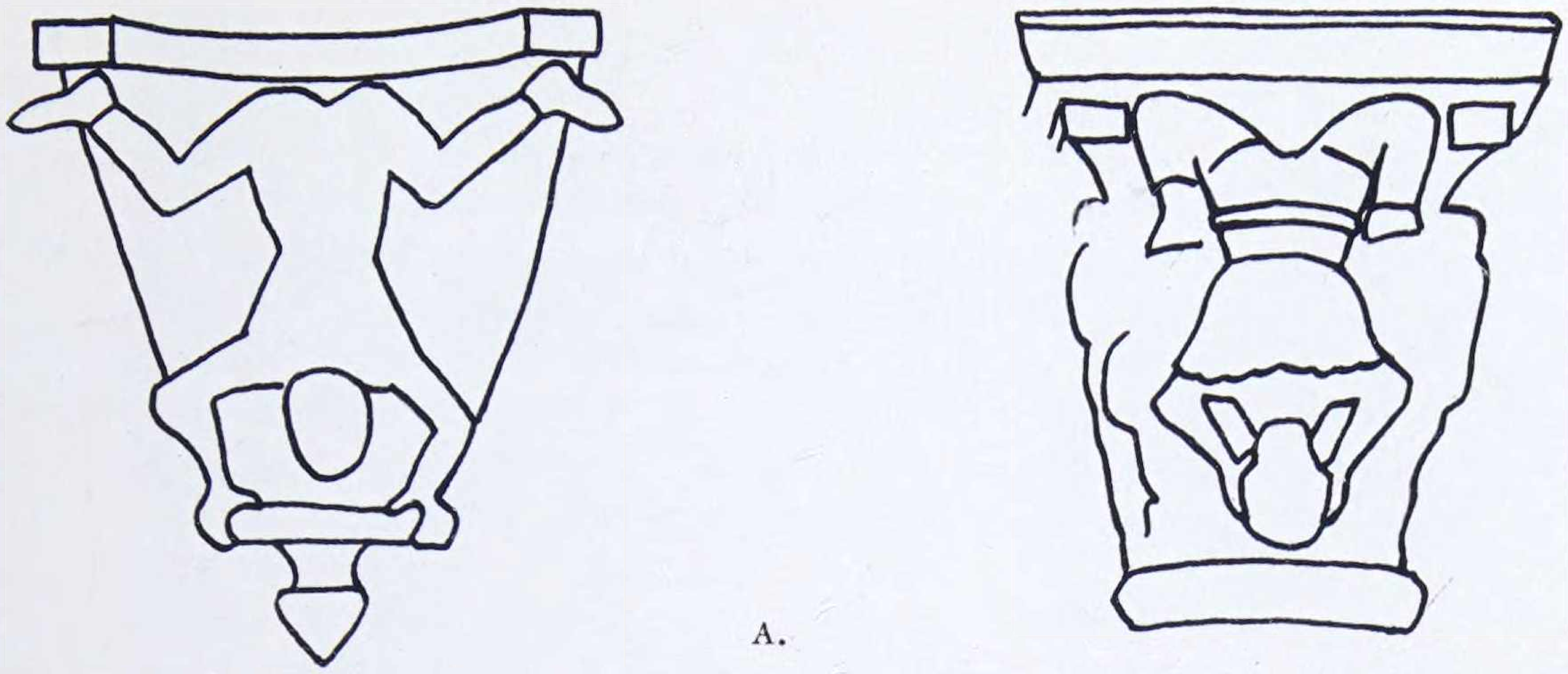
A.



B.



C.

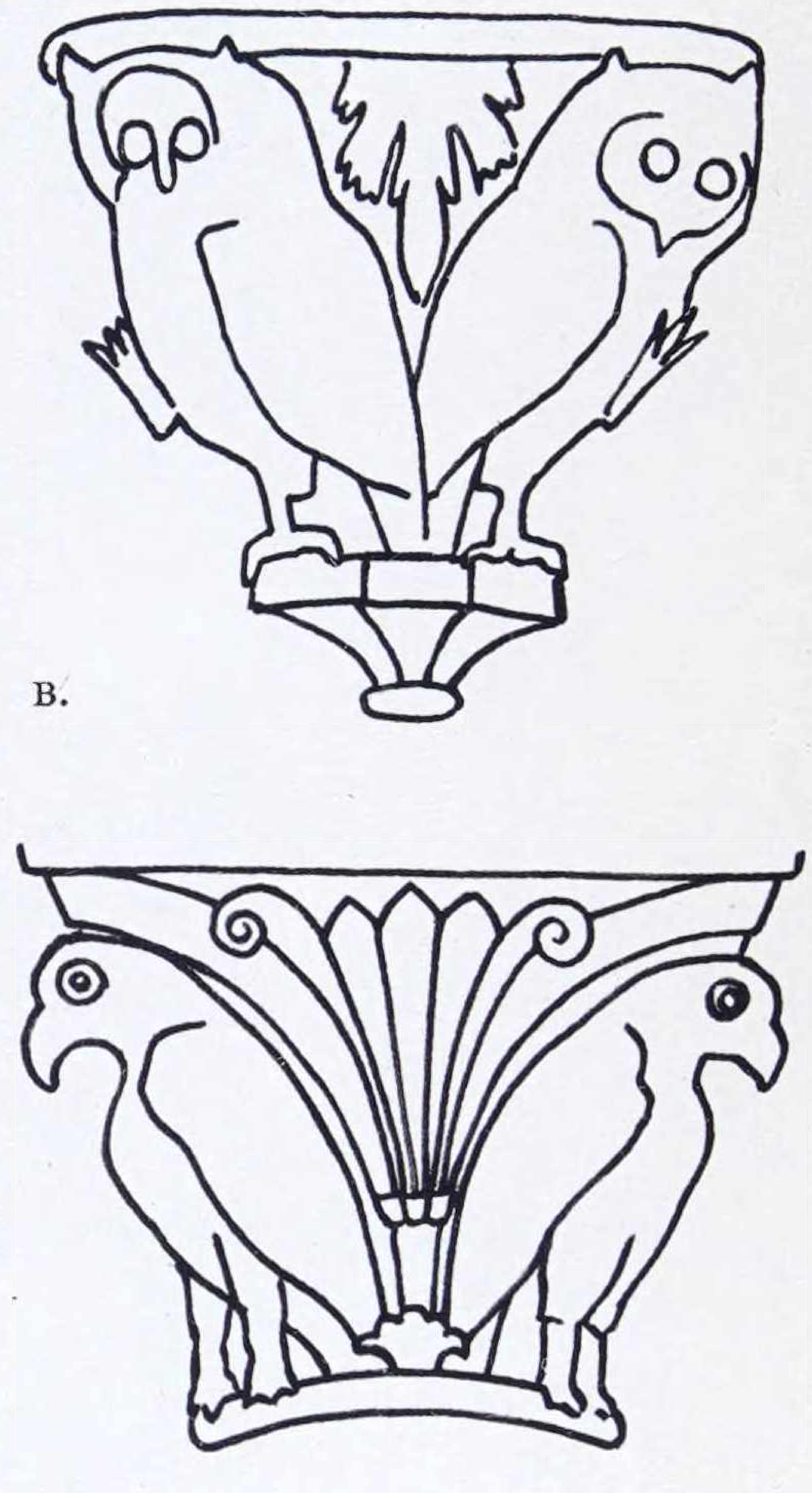


A.

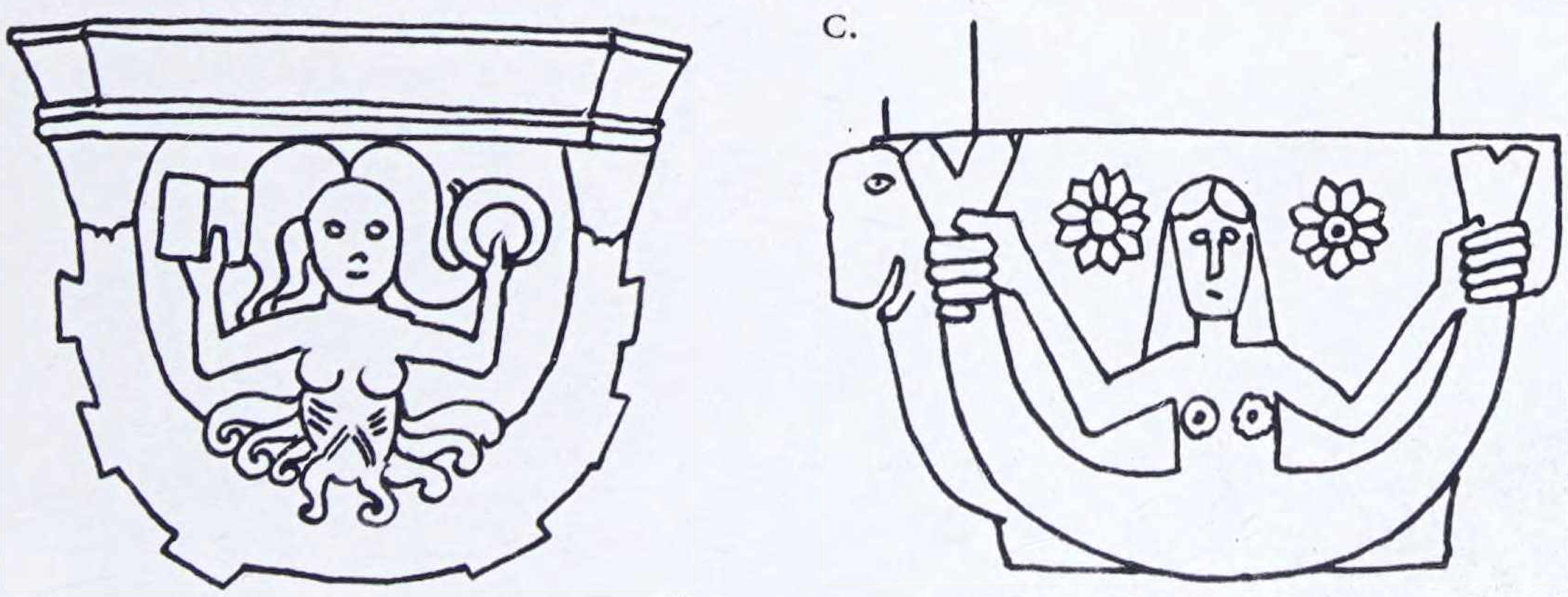
FIG. 18 - MISÉRICORDES DES STALLES ET CHAPITEAUX ROMANS : A. LOUVAIN, MISÉRICORDE DES STALLES DE SAINT-PIERRE; SAINT-RÉMY, CHAPITEAU ROMAN. - B. COLOGNE, MISÉRICORDE DES STALLES DE LA CATHÉDRALE, C. 1350; CONQUES, CHAPITEAU ROMAN. - C. CARTMEL, MISÉRICORDE DES STALLES, FIN DU XIV^{e} SIÈCLE; CORTAZZONE, CHAPITEAU ROMAN.

(xvi^{e} siècle)[49], le personnage s'arc-boute et fait le pont comme la danseuse acrobatique d'Avallon. A Louvain (c. 1440)[50], l'atlante est renversé, comme sur un chapiteau de Saint-Rémy de Provence. A Walcourt (xvi^{e} siècle)[51], il tient de ses mains ses jambes retroussées symétriquement comme les deux queues de la sirène, évoquant une figure d'Issoire. Bien entendu, ces rapprochements ne concernent pas les monuments, pris au hasard des exemples, mais les rapports avec un fonds universel du xii^{e} siècle. Les sirènes-poissons sont très fréquentes, à queue unique (Exeter, 1255-1279, Louvain, c. 1440, Ripon, 1490), à double queue (Cartmel, fin du xiv^{e} siècle) et elles s'inscrivent toujours dans les mêmes courbes (fig. 18).

Un classement systématique des sujets de ce décor permettrait d'en suivre les filiations. Loomis[52] a rassemblé des séries successives de l'image d'Alexandre emporté par les griffons, passant d'abord, nous l'avons vu, d'Italie (Borgo San Donnino), par la voie rhénane vers le Nord (Bâle, Fribourg-en-Brisgau, Petershausen), reparaissant, semblable à elle-même, sur les miséricordes des stalles anglaises (fig. 19) (Wells, 1330, Gloucester, 1345, Lincoln, 1370, Chichester, 1390, Darlington, 1430, Saint-Mary de Beverley, 1445). Des listes aussi fournies de motifs isolés se transmettant dans toutes les directions, pourraient être dressées dans d'autres cas. Mais les retours se font aussi en bloc. Exécutées dans un pays roman, les stalles de Villefranche-en-Rouergue (1473-1487)[53] sont particulièrement riches en archaïsmes. Quadrupèdes et oiseaux affrontés, sirènes marines, hybrides aux cous entrelacés, hybrides à tête unique et à corps double,



B.

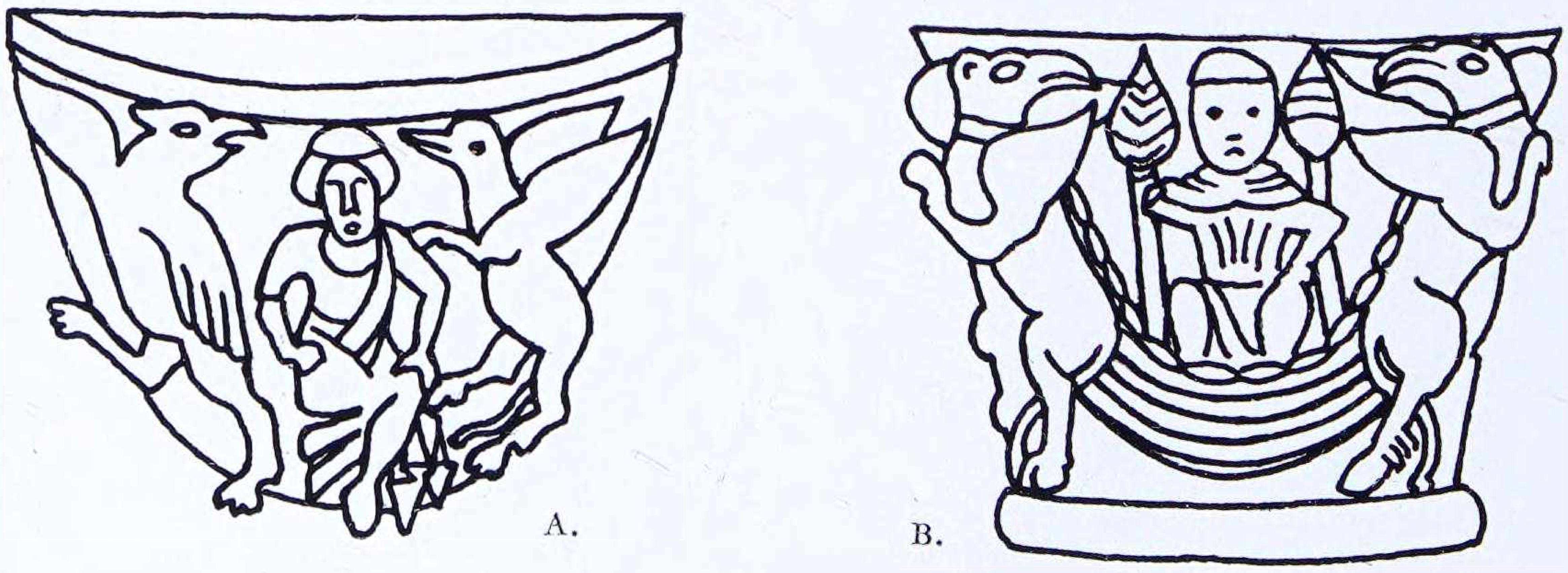


C.

EN PAGE DE GAUCHE :
FIG. 17 - NAGEURS ET ATLANTES : A. MANTES, CONSOLE DES TRIBUNES, XIV^{e} SIÈCLE. - B ET C. VINCENNES, CHAPELLE DU CHATEAU, DÉBUT DU XV^{e} SIÈCLE.

boucle de serpents, acrobates, surgissent sur la plupart des miséricordes. Il est certain que la sculpture s'inspire, dans son ensemble, des modèles régionaux, tout en étant exécutée par un artiste ambulant, André Sulpice, originaire de Bourges. La mobilité des ateliers spécialisés dans « l'art de la menuiserie ou sculpture en bois », souvent cosmopolites — des Flamands et des Allemands arrivent nombreux jusqu'en Espagne — collaborant avec les artisans trouvés sur place, a tendu un vaste réseau d'échanges et de circulation des formes, dispersées dans l'espace et dans le temps.

La faune romane renaît et se répand à l'intérieur de ces circuits avec une constance remarquable. Les quadrupèdes en cercle (Vienne, xv^{e} siècle)[54], les oiseaux en as-de-cœur (Exeter, 1255-1279)[55], les oiseaux-crochets (Cologne, 1350)[56], les monstres enlacés en X (Tréguier, xv^{e} siècle), reproduisent fidèlement les types du xii^{e} siècle. A Saint-Pol-de-Léon, deux animaux sortent de la bouche d'un masque qu'ils encadrent comme à Tournus ou à Königsluter. A Cologne, un personnage se dresse entre deux quadrupèdes renversés qui, à Kempen (xv^{e} siècle)[57], illustrent le proverbe flamand des roses jetées aux pourceaux, à Vendôme (xv^{e} siècle) celui des deux chiens se disputant un os (fig. 20). Enormes par rapport à la figure humaine, ces derniers conservent, malgré le réalisme du traitement, le caractère surnaturel du groupe millénaire de Gilgamesh dont ils respectent le cliché. La fable du renard pendu par les oies s'ordonne, avec la potence au milieu, sur les miséricordes (Sherborne, 1436, Ripon, 1490, Beverley, 1520), selon une formule identique à celle qui, sur des chapiteaux romans de basse époque (Musée de Maestricht, 1210-1220)[58], compose l'exécution du chat par les souris (fig. 21). Les trames d'anciennes combinaisons émergent à chaque instant de ces supports d'une structure similaire, avec leurs thèmes appropriés. La nature même de ces reliefs incite à la reprise générale des sujets profanes et fantastiques qui ont pris corps dans leur tracé, car il n'est pas décent de s'asseoir sur les images des saints. Leur fourmillement dans les réduits du meuble et dans la profondeur du bois surgit comme dans l'obscurité d'un souvenir. Les stalles d'un chœur comportent souvent plus de miséricordes qu'il n'y a de chapiteaux dans un cloître. Exécutées plus facilement, à une échelle réduite, ces pièces de mobilier pouvaient servir de maquettes pour le décor d'architecture. Des culs-de-lampes de voûtes ont été comparés à des miséricordes agrandies[59]



A.

B.

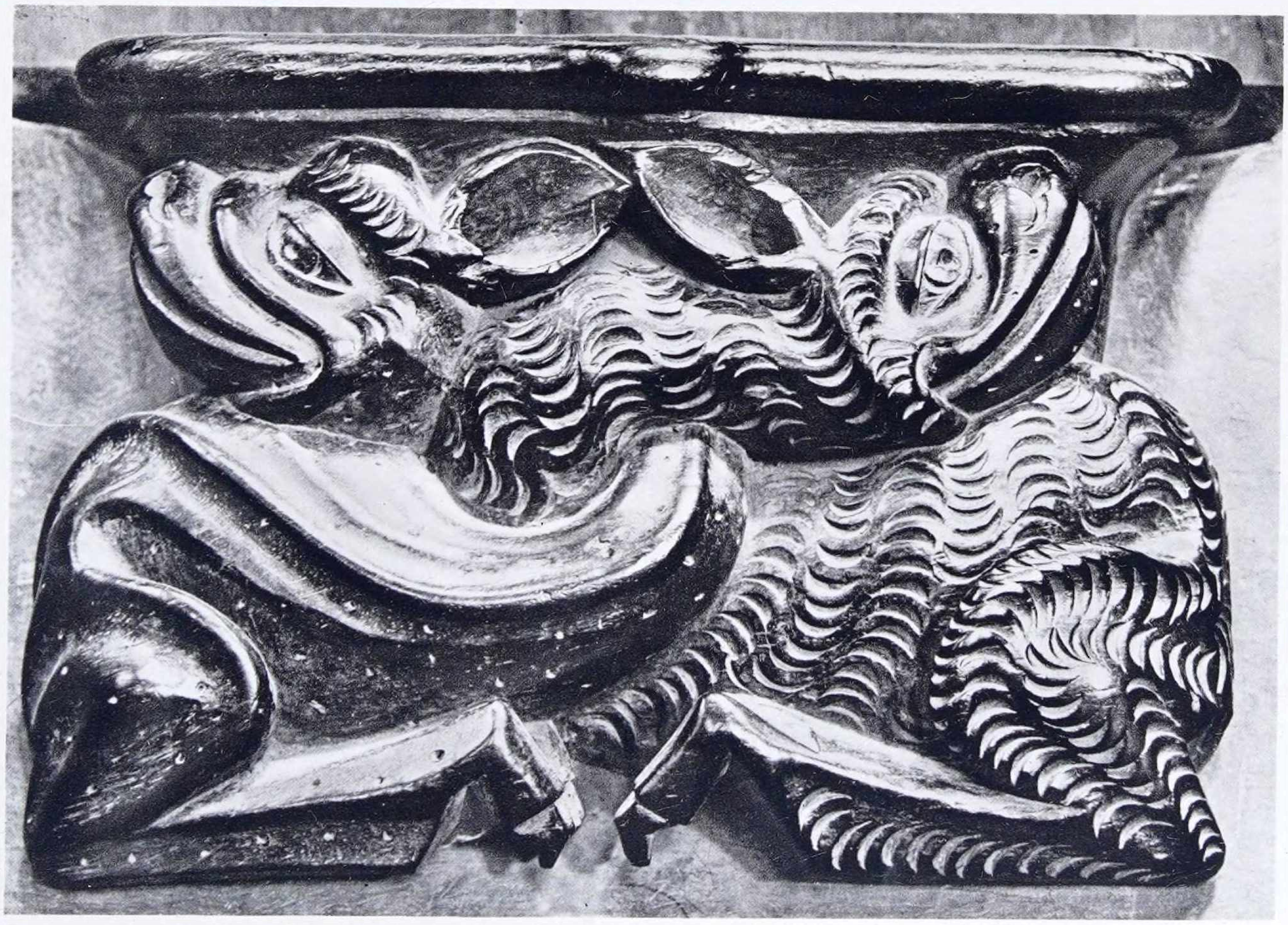
FIG. 19 - ALEXANDRE EMPORTÉ PAR LES GRIFFONS : A. WELLS, MISÉRICORDE DES STALLES, C. 1330. - B. BALE, CHAPITEAU ROMAN, APRÈS 1200.

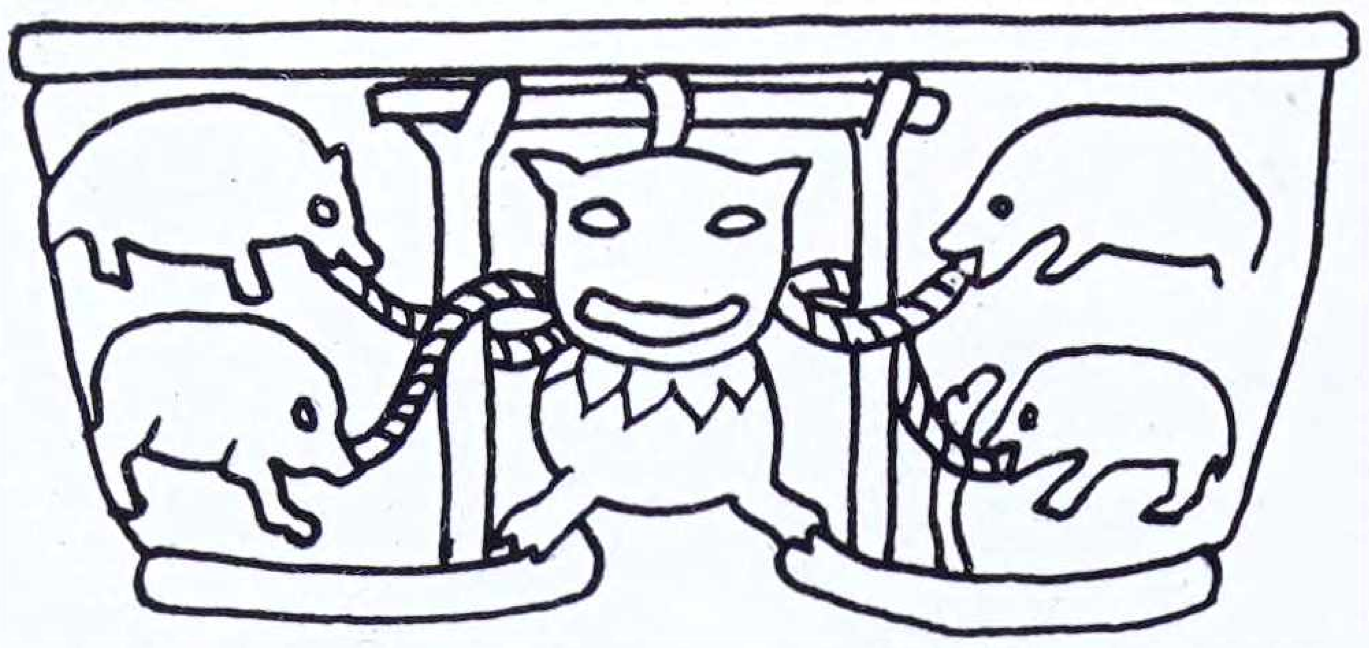
EN PAGE DE DROITE : FIG. 20 - MISÉRICORDE DES STALLES : A. VENDOME, XV^{E} SIÈCLE. - B. TRÉGUIER, XV^{E} SIÈCLE.

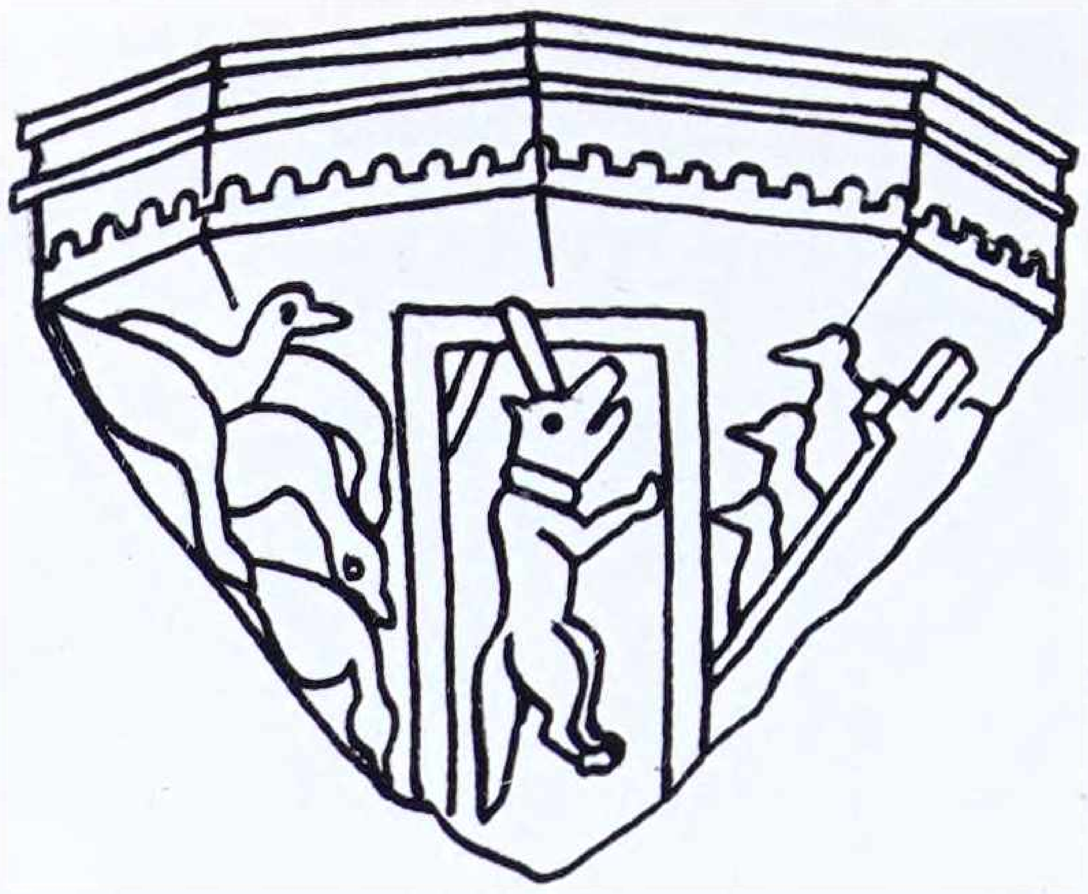


A.

B.







3

FIG. 21 - MISÉRICORDES DES STALLES ET CHAPITEAU ROMAN : A. MAESTRICHT, CHAPITEAU DU MUSÉE, 1210-1220. - B. BEVERLEY, MISÉRICORDE DES STALLES, 1520.

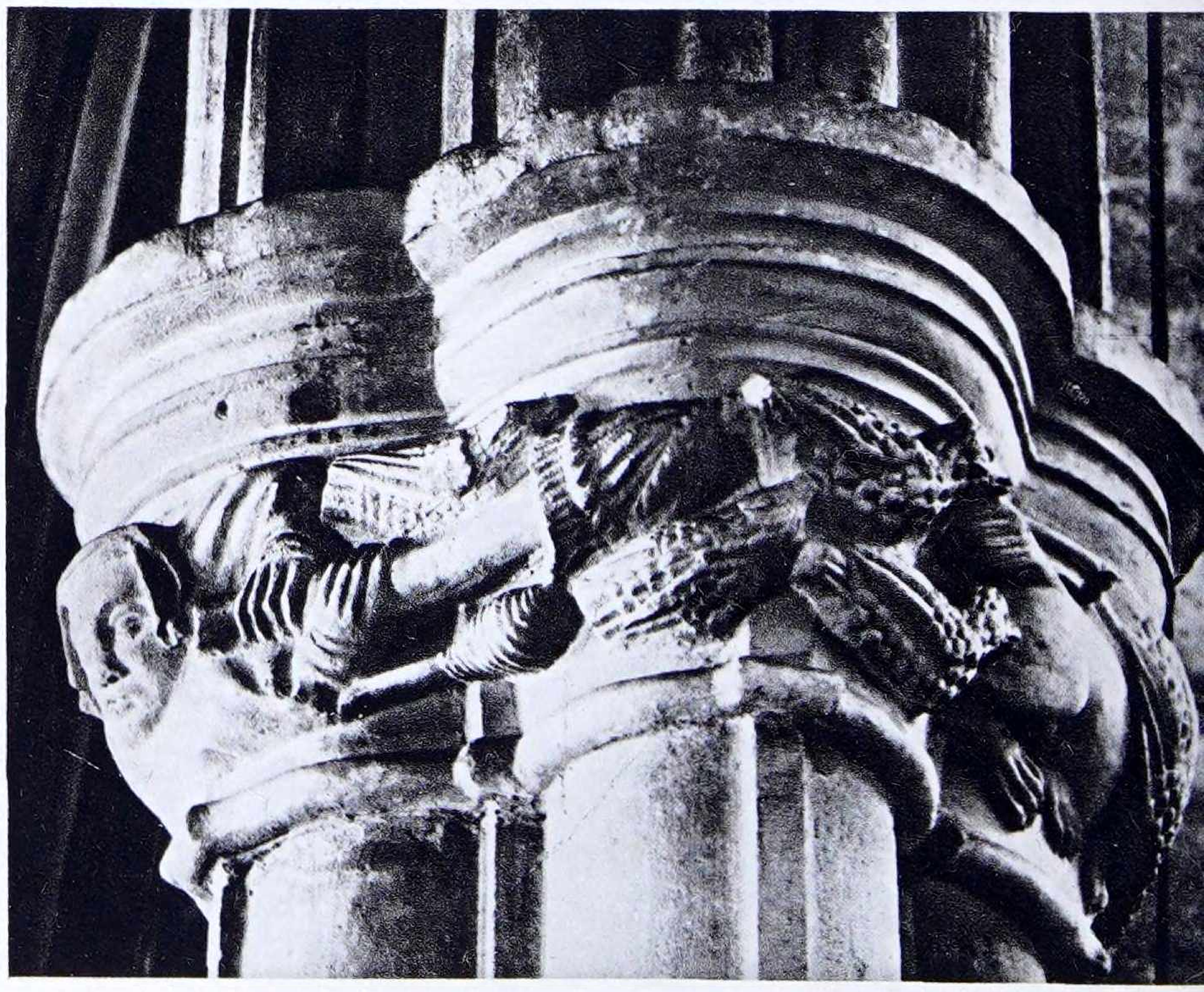
La réinstallation des thèmes et des compositions du chapiteau roman sur les consoles devait être suivie par le décor des chapitaux gothiques. Les modifications profondes dans leur structure et dans leur ornementation ont retardé ce renouveau qui se produit de manière d'autant plus brusque et plus large.

A part les persistances sporadiques et la famille champenoise du XIII^{e} siècle, les grandes écoles continentales renoncent généralement à tout relief zoomorphique et historié. Et c'est surtout en Angleterre que l'on voit se maintenir leur tradition : Dorchester (1320), Winchester (1320), Beverley (1330), Ely (1330), Hanwell (1340), Henham (1340), Newark (1340), Ockham (1340), Tewkesbury (1340) continuent à combiner des masques, des animaux, des figures drôlatiques et des atlantes, à l'intérieur des masses et des saillies solidement charpentées [60]. A Adderbury (c. 1340), des têtes pointent énergiquement sur les angles, tandis que sur les faces, les bras se nouent en entrelacs d'un caractère celtisant (fig. 22).

FIG. 22 - CHAPITEAUX SCULPTÉS : A. ADDERBURY, C. 1340. - B. OCKHAM, C. 1340.

A. B.





Sur la périphérie diamétralement opposée, Fribourg, en Suisse (1370-1430) [61], marque un retour direct vers la sculpture romane du pays, en reproduisant, à la même place du chapiteau, le couple des sirènes de Bâle ou de Fribourg-en-Brisgau (fig. 23). Fastenau [62] signale une reprise analogue en Souabe, dont un exemple d'Esslingen montre deux dragons entrelacés sur une corbeille octogonale recouverte d'une riche végétation. Il s'agit bien d'une remise en valeur des fonds locaux. Le réveil ne se généralise toutefois qu'à une époque où les apports anglais s'intensifient sur tout le continent, et il concorde avec les systèmes insulaires malgré un certain décalage chronologique.

En France, ces réintégrations se multiplient au XVe et au XVIe siècles. La Champagne reste un foyer prédisposé. Kœchlin [63] donne une longue liste de chapiteaux à figurines, qui est loin d'être complète (Chavanges, Hauteville, Huiron, Le Meix-Thiercelin, Lhuître, Mesnil-la-Comtesse, Œuilly, archevêché de Reims, Ricey-Bas, Troyes). Des séries suivies se constituent parallèlement en Normandie (Caen, Falaise, Evreux), dans le Nord-Ouest (Avesne-le-Comte, Montcavrel, Montreuil-sur-Mer, Saint-Riquier), et même dans l'Ile-de-France (Saint-Séverin de Paris, salle capitulaire de Senlis, Hôtel de Ville de Saint-Quentin, Champagne, Cormeilles-en-Parisis, Concevreux, Maignelay, Presles).

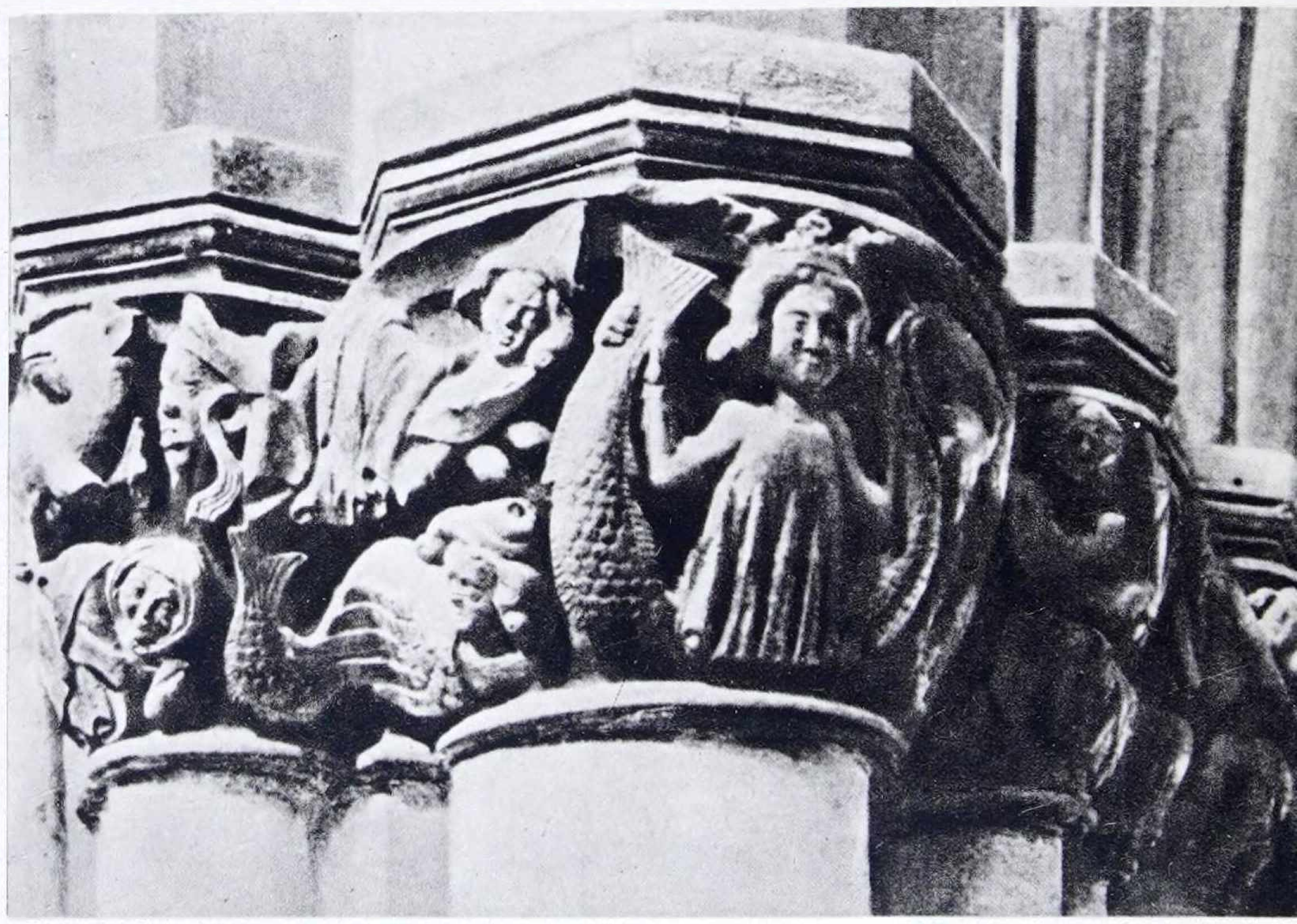
Plus au Sud, Saint-Aignan d'Orléans et la cathédrale de Nevers [64], où plusieurs piliers de la nef ont été refaits au XVe siècle, à l'imitation d'autres plus anciens, possèdent des groupes importants. A Ravel, en Auvergne, la plupart des chapiteaux de la chapelle, construite vers 1300, sont décorés de monstres et de masques. Ils se rattachent toutefois au phénomène méridional, perpétuant un art du XIIe siècle au sein de monuments gothiques, sous forme de la « troisième sculpture romane » [65]. Aubin, Belmont, Cazères, en montrent l'ultime éclosion, qui rejoint l'évolution générale.

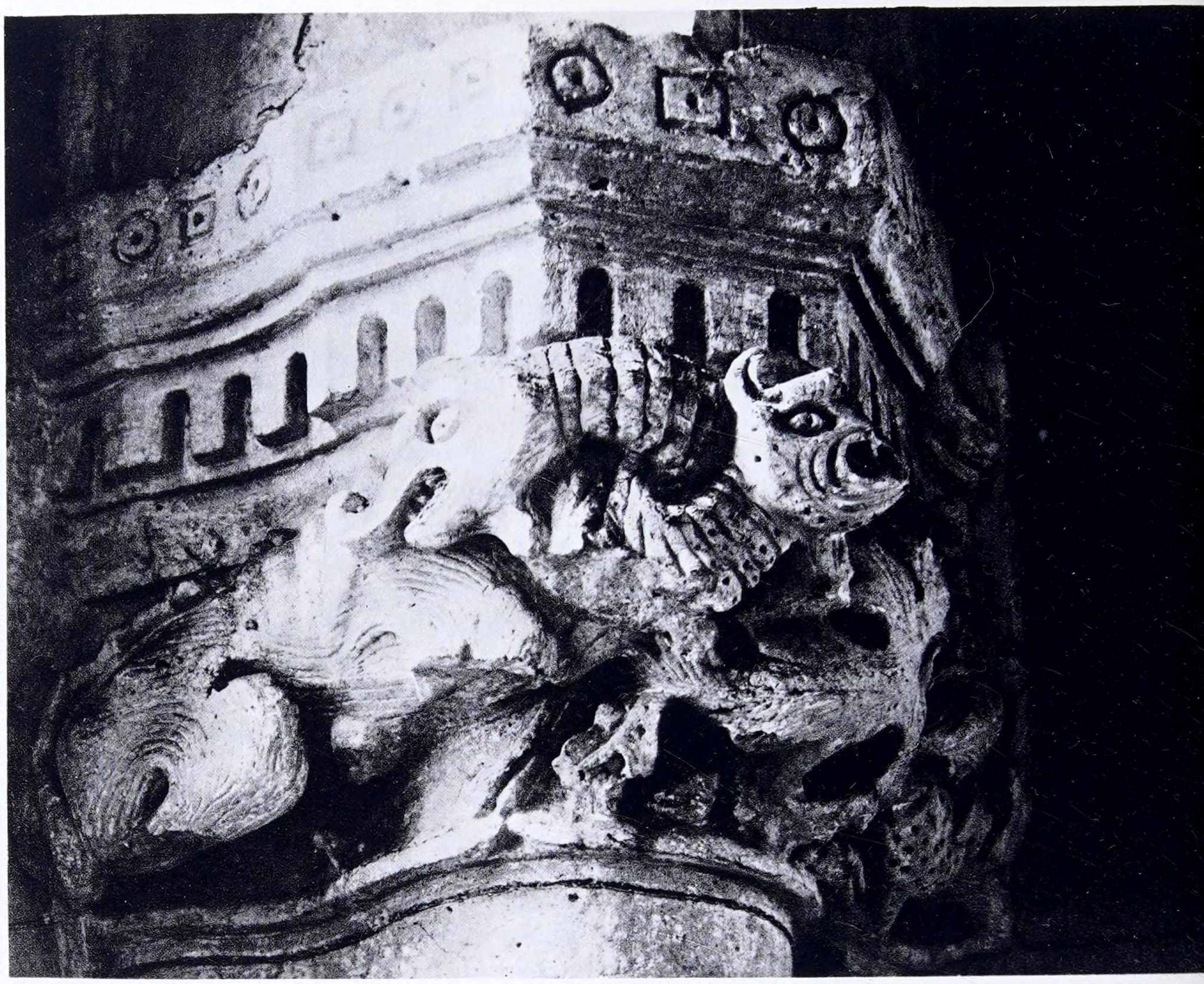
FIG. 23 - SIRÈNES SCULPTÉES : A. FRIBOURG-EN-BRISGAU, CHAPITEAUX, APRÈS 1200. - B. FRIBOURG EN SUISSE, CHAPITEAUX, 1370-1430.

A.



B.





A.

Certains de ces reliefs tardifs, ont pu paraître insolites, par le sujet et par la forme. En décrivant les chapiteaux de Concevreux, dans le canton de Neufchatel, Fleury [66] exprime sa surprise de retrouver des éléments romans à une époque aussi récente : « On se croirait retourné en arrière de près de trois cents ans, si le galbe de la corbeille ne portait pas sa date... » Quelques têtes sculptées lui semblent dans « le goût du xe siècle ». La plastique est souvent d'une facture populaire, mais elle reprend continuellement des archaïsmes authentiques, y compris leurs motifs inhérents. Les quadrupèdes passant (Provins, Saint-Quentin), les animaux superposés (Montreuil-sur-Mer), les monstres affrontés (Provins), entrelacés (Lhuître, Saint-Aignan d'Orléans), entrecroisés (Provins), l'homme entre deux monstres (Chavanges), les sirènes-poissons (Le Meix-Thiercelin, Œuilly, Troyes) font reparaître brusquement toute une catégorie ancienne de ce



B.

décor. Lorsqu'elles se mêlent à la végétation flamboyante, les figures en adoptent souvent le modelé et le contour déchiqueté. Les corps sont traversés par le même tressaillement. A Nevers, le dragon, aux écailles pareilles à des grains de raisin, apparaît tout entier comme une grappe, identique à celle qui pend à côté. A Provins [67], les bêtes sont mouchetées des mêmes coups de trépan et bariolées des mêmes stries que les larges feuilles lacérées avec lesquelles elles se confondent, tout en gardant leur caractère primitif. La stylistique ornementale se réaffirme dans tous ces cas, en s'appliquant aux ornements nouveaux. A l'Hôtel de Ville de Saint-Quentin (xvi^e siècle), les animaux conservent leur robustesse et un aplomb monumental (fig. 24).

L'Archevêché de Reims (début du xv^e siècle) possède un chapiteau avec l'atlante — une tête volumineuse, les bras aux coudes levés, les mains

FIG. 24 - CHAPITEAUX A DÉCOR ZOOMORPHIQUE : A. SAINTE-CROIX DE PROVINS, XV^e SIÈCLE. - B. HOTEL DE VILLE DE SAINT-QUENTIN, XVI^e SIÈCLE.

portant sur l'astragale — comme sur une console de Bayeux, mais dont un chapiteau de Hanwell (1340), dans l'Oxfordshire, présente un arrangement plus proche encore (fig. 25). Ce sont toutefois les cariatides couchées qui prédominent dans la série anthropomorphe, en replaçant le thème roman à l'endroit où il est né. Des nageurs affrontés, des Sibylles et des Prophètes, aux visages réguliers et aux robes amples, se succèdent sur douze piliers de Saint-Séverin de Paris [68]. A Champagne, Cormeilles-en-Parisis, Evreux (Saint-Taurin), Mesnil-la-Comtesse, les figures renversées s'aplatissent et se déforment. Les personnages rampants deviennent, à Saint-Pierre de Caen [69], Lancelot du Lac traversant le pont de l'épée

A.



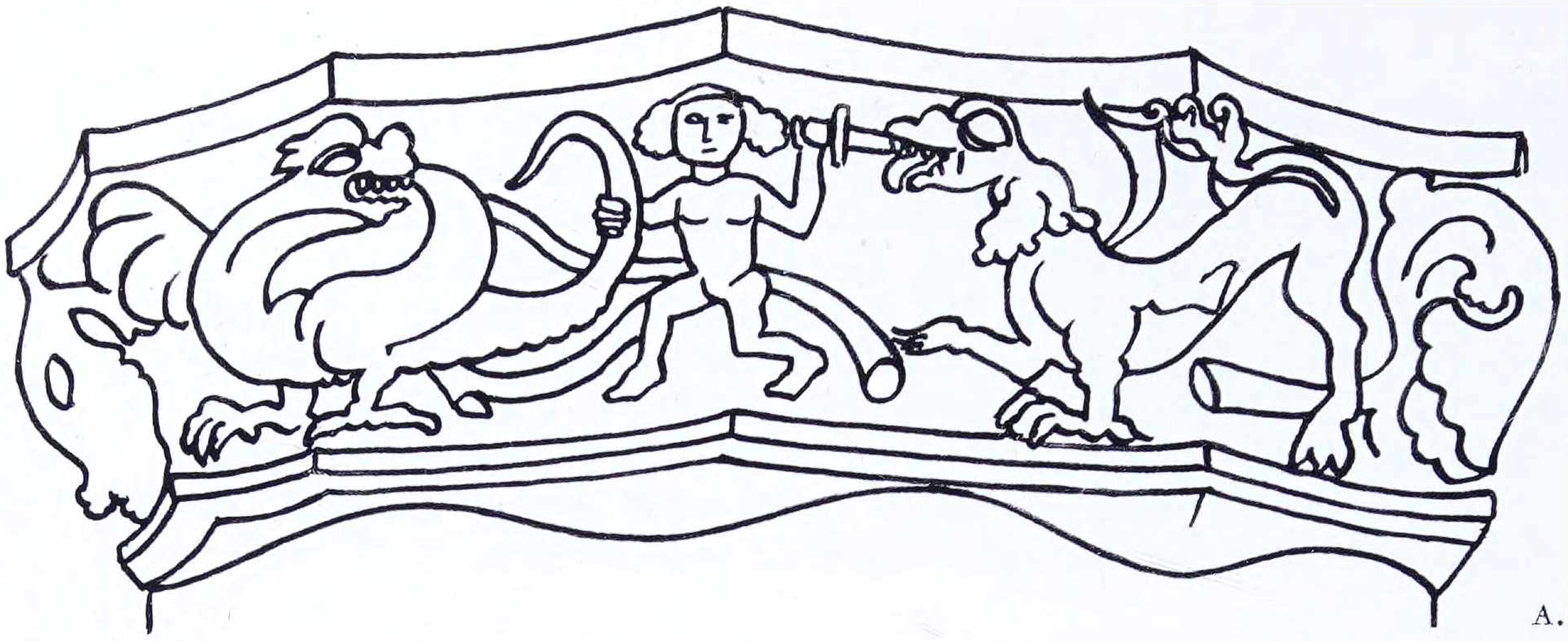
et Aristote, chevauché par la femme d'Alexandre. Même les chapiteaux historiés revivent, après deux siècles d'abandon. On les retrouve à la Trinité de Falaise, à Montreuil-sur-Mer, à Avesne-le-Comte. Ceux de l'église de Montcavrel [70] sont entièrement ornés de scènes religieuses.

Certains de ces reliefs sont bien articulés sur leur support. Parfois, ils se suspendent au tailloir, en surplombant le fût sans qu'il y ait un véritable chapiteau. Le plus souvent, ils se déroulent en bandeaux étroits, cernant les piliers composés ou simples (fig. 26). Se rétrécissant de plus en plus, évoluant vers un anneau sculpté, la composition devient une frise qui connaît, elle aussi, sa renaissance depuis un certain temps.

FIG. 25 - CHAPITEAUX A ATLANTES : A. ARCHEVÊCHÉ DE REIMS, DÉBUT DU XV^e^ SIÈCLE. - B. HANWELL, C. 1340.

B.

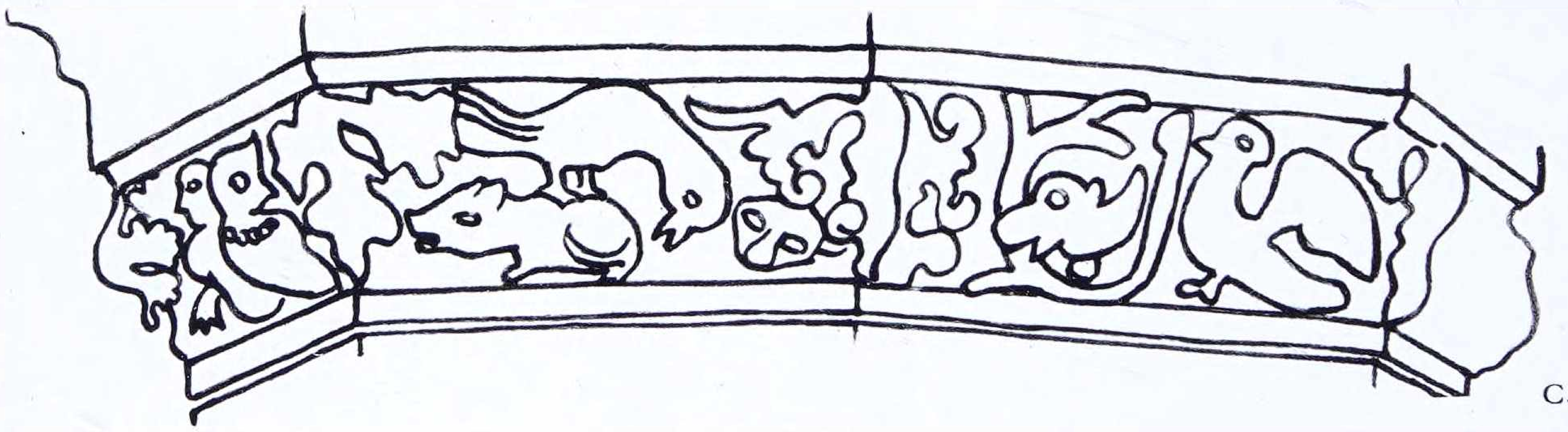




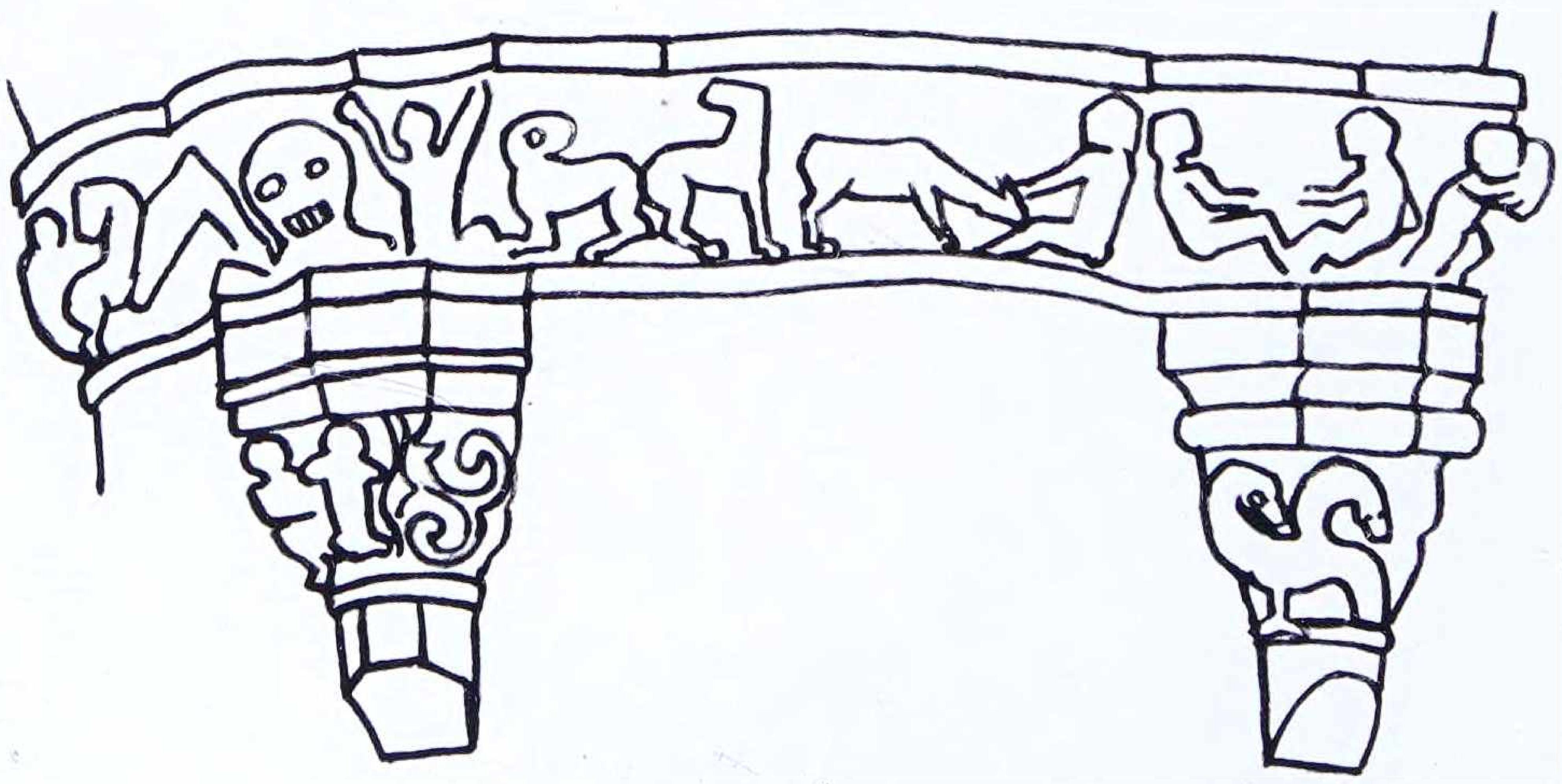
A.



B.



C.



D.

FIG. 26 - CHAPITEAUX-FRISES DU XVI^e SIÈCLE : A. CHAVANGES. - B. LE MEIX-THIERCELIN. - C. MONTREUIL-SUR-MER. - D. AVESNES-LE-COMTE.

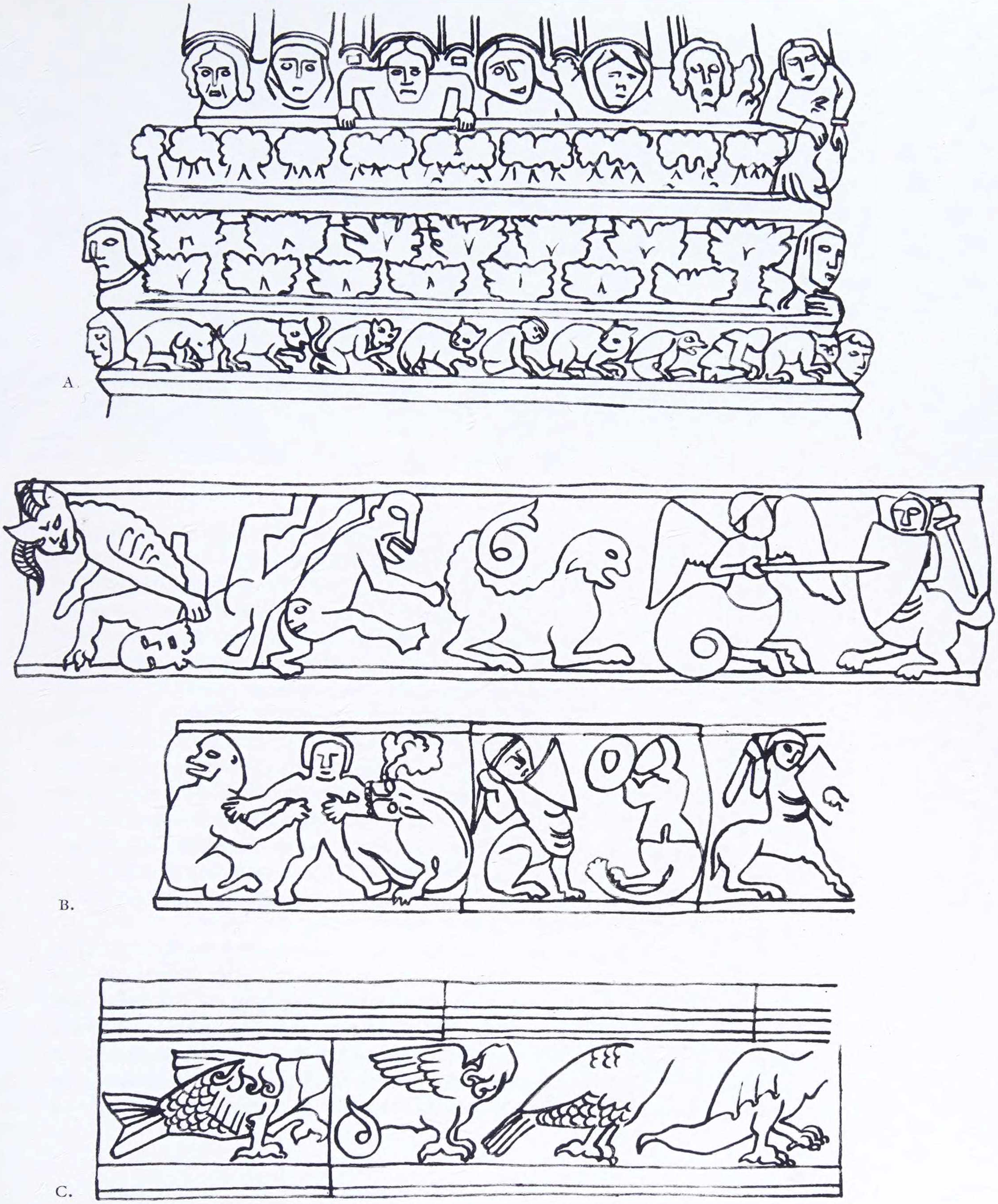


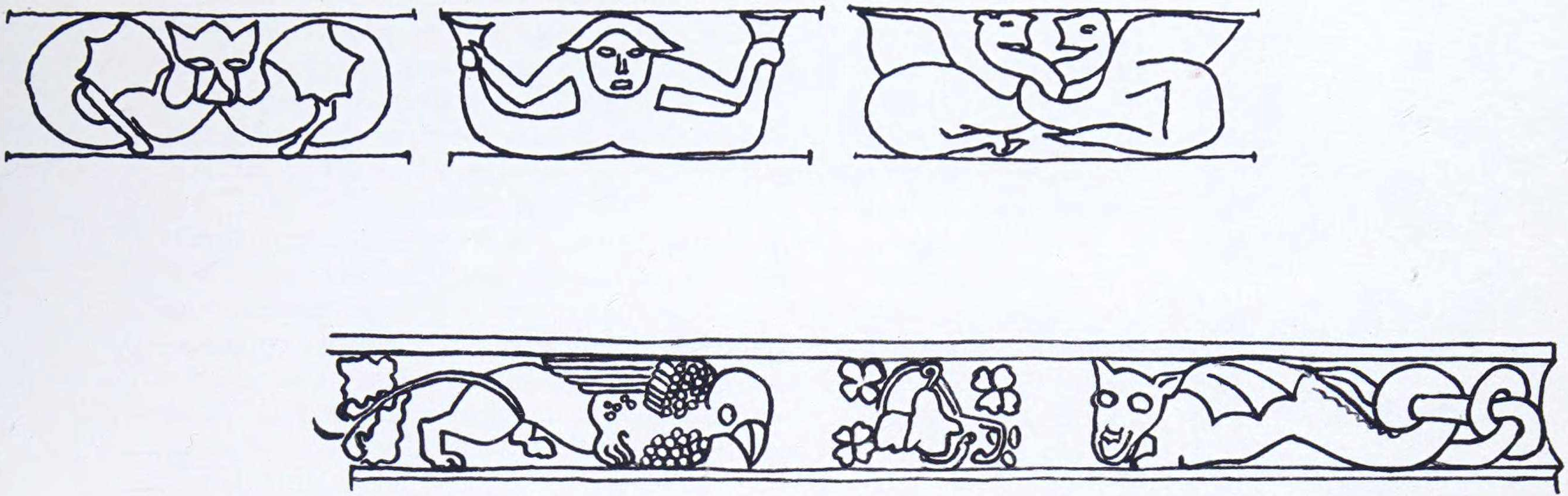
FIG. 27 - FRISES ROMANISANTES : A. SÉEZ, FIN DU XIII^e^ SIÈCLE. - B. CATHÉDRALE DE STRASBOURG, C. 1300. - C. CATHÉDRALE DE LYON, DÉBUT DU XIV^e^ SIÈCLE.



FIG. 28 - FRISE ROMANISANTE : NORREY, MASSACRE DES INNOCENTS, C. 1260.

Après Norrey (c. 1260), où une extraordinaire frise romane (*Adoration des Mages*, *Massacre des Innocents*), toute en figures déformées et en mouvements enchaînés, court au-dessus des arcatures aux moulures sèches du chœur (fig. 28), le système se rétablit à Séez (fin du XIIIe siècle), sur les encorbellements des colonnettes des piliers du transept, avec des têtes et des cortèges d'animaux et d'hommes rampants [71]. Il reparaît ensuite à Strasbourg, sur les premières coursières des tours (c. 1300) [72], avec les images du *Physiologus* (l'aigle et les aiglons fixant le disque solaire, le phénix en flammes, le pélican ressuscitant ses petits avec son propre sang, le lionceau que le lion rend à la vie en rugissant), entremêlées de scènes religieuses (*Jonas*, le *Serpent d'Airain*, le *Sacrifice d'Abraham*), mises en rapport avec le symbolisme du *Bestiaire*. Des êtres fantastiques et des démons, un « Gilgamesh » entre deux fauves, des centaures et des sirènes se déchaînent dans des combats et dans des courses. Des composés d'oiseaux et de poissons défilent, en rangs serrés, sous la toiture des bas-côtés de la cathédrale de Lyon (début du XIVe siècle) [73] (fig. 27).

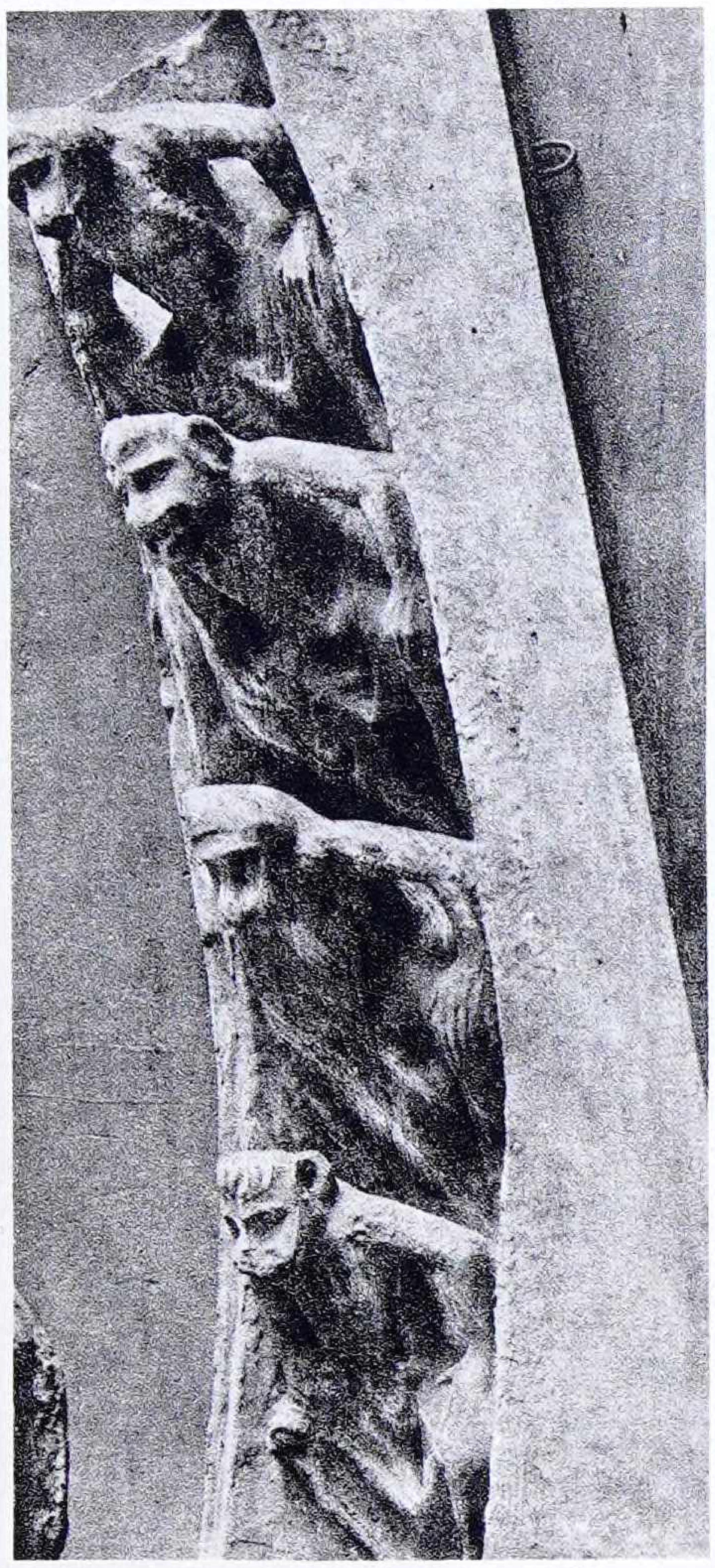
Pour la période suivante, c'est l'Angleterre qui nous fournit, d'après la documentation publiée, les frises zoomorphiques les plus nombreuses et les plus riches. Les monuments de l'Oxfordshire où, par ailleurs, les chapiteaux à décor animé connaissent aussi une vogue particulière, en montrent un groupe important, constitué vers 1330-1350 [74]. Des faces humaines se répétant à l'infini (Brailes), entremêlées de bêtes et de monstres, de chasses (Alkerton, Bloxham), surplombent les corniches. A Hanwell, où



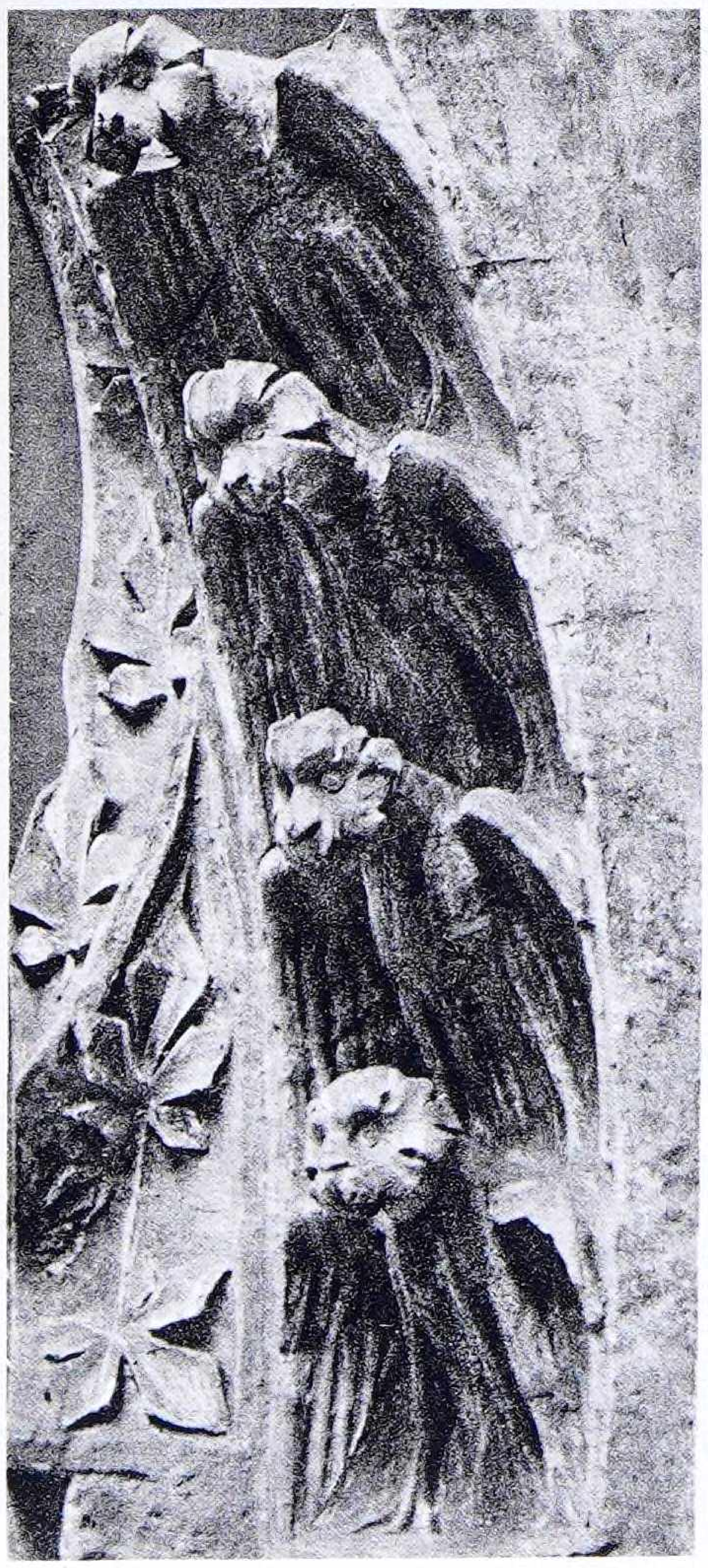
nous avons noté une figure similaire à un atlante de Reims, des lièvres, des oiseaux, des sirènes marines, des poissons et des « nageurs » aplatis s'engagent dans une poursuite effrénée. Les corniches d'Adderbury (fig. 29), qui a aussi des chapiteaux nettement archaïsants, abondent en sujets spécifiquement romans : sirène à double queue, dragons à queues et à cous entrelacés, dragon à double corps. Des musiciens, tout un orchestre de troncs d'hommes, agitent leurs instruments [75]. Multipliées et resserrées, les figures s'enchaînent en un ruban de masses tordues et d'ombres agitées, mettant sur le sommet du mur la vibration et la couleur d'une vie étrange. Sans doute, s'agit-il, comme pour les chapiteaux, moins d'une création que d'une concentration dans une école régionale, des courants sous-jacents qui, sur le continent, ne prennent leur véritable extension qu'à la fin du moyen âge.

FIG. 29 - FRISES ROMANISANTES : ADDERBURY, C. 1340.

Au XVe-XVIe siècle, le décor devient courant en France. On le retrouve à Montreuil-sur-Mer, à Nantes (château), à Saint-Quentin, aux Hôtels de Ville de Compiègne et de Noyon [76], et à l'Hôtel de Cluny à Paris. Des quadrupèdes passant, des bêtes en S, des oiseaux affrontés, des luttes et des poursuites déroulent leurs fantaisies sans s'interrompre, en se faufilant derrière les gâbles et les fleurons. A la Couture et à Locon, près de Béthunes, Enlart signale [77] des corniches composées d'une longue suite de personnages. Des frises de feuillages, mêlées de bêtes et d'hommes, règnent un peu partout dans les cordons de moulures de l'architecture flamboyante. Les portails mêmes sont contournés par leurs méandres. Des bestioles



A.



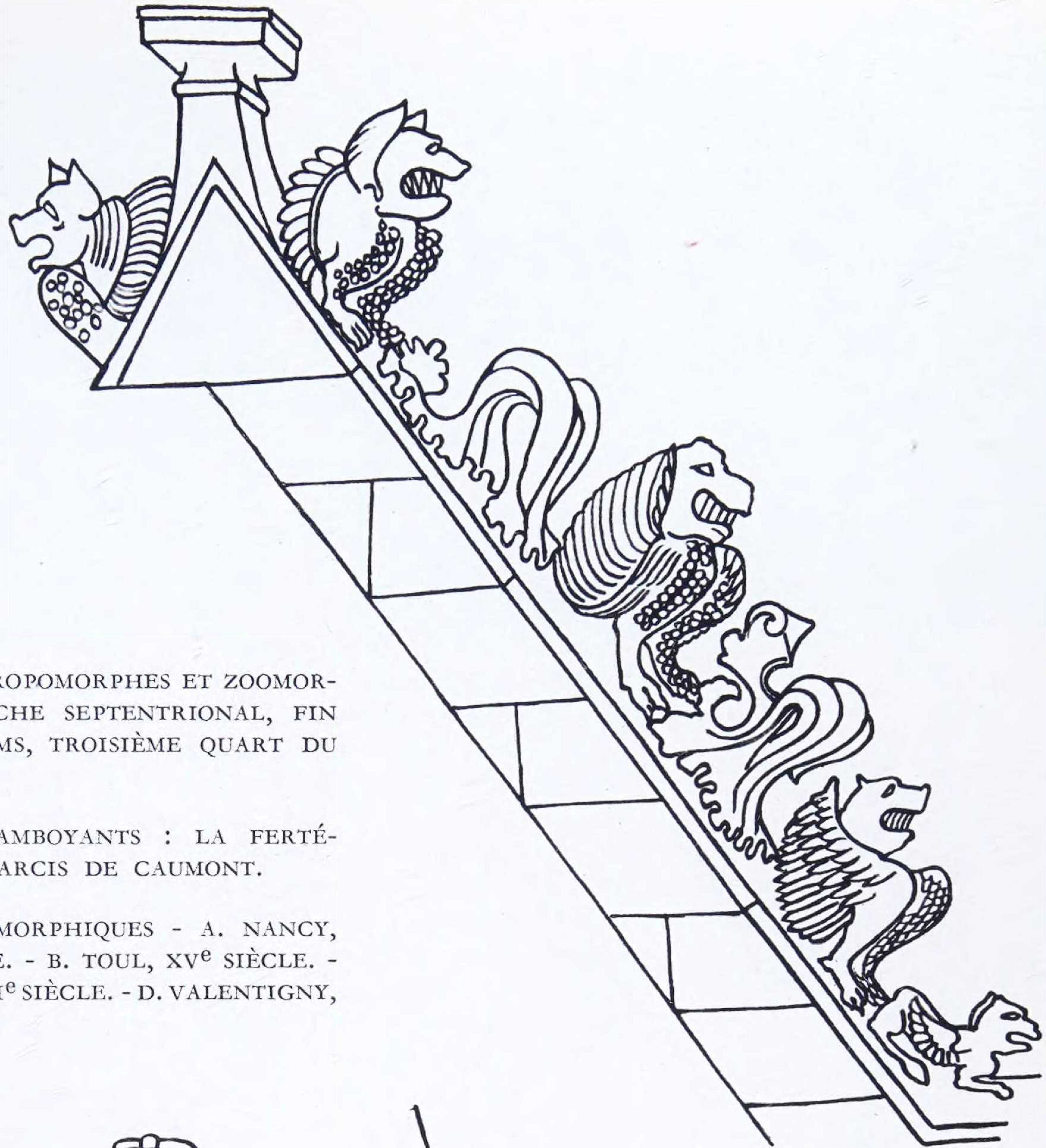
alternent avec des touffes frisées (Maignelay). Des personnages renversés, des animaux (Chapelaine) bondissent à l'intérieur des gorges profondes des chambranles. A Lésigny, la frise se compose de deux « nageurs », dont les talons se touchent et qui brandissent des boucliers, de quadrupèdes passant et adossés. En adoptant la composition continue, le dernier type du chapiteau zoomorphique et historié se conforme à l'un des thèmes fondamentaux qui court sur différentes parties de l'édifice.

Le foisonnement suscite des contaminations et des échanges. Au moment même où la corbeille du chapiteau commence à s'uniformiser et à réduire ses saillies, le crochet, cet héritage roman, qui y a régné pendant une grande partie du XIII^e siècle, s'évade sur d'autres emplacements, en retrouvant, en même temps, ses aptitudes pour la métamorphose. Des crochets à têtes se projettent le long des piédroits du portail sud de Saint-Denis (c. 1260-1265) et sur des corniches de Reims (troisième quart du XIII^e siècle). A la Couture du Mans, l'archivolte du porche (dernier quart du XIII^e siècle)[78] est tout entière hérissée d'animaux — un ours, un singe, une chouette — ou même de groupes — un quadrupède foulant un homme, un dragon saisissant un roi à la gorge, des oiseaux affrontés. Les arcades du porche septentrional de Bourges (fin du XIII^e siècle) [79] ont des crochets qui sont tous transformés en singes accroupis ou en hiboux à têtes de feuilles. L'identité de l'ornement et de la bête est absolue, plus rigoureuse encore que sur un chapiteau du XII^e siècle (fig. 30).

Errant pendant longtemps dans toutes les directions, le crochet finit par se stabiliser. Dès le XIV^e siècle, il disparaît des surfaces planes des chapiteaux et des corniches, pour s'installer définitivement sur les arêtes des flèches, des clochetons et sur les pentes des gâbles, plus tard avec la généralisation de l'accolade, sur l'extrados des arcs. La tradition zoomorphique n'est pas interrompue par cette transplantation. A Strasbourg, des animaux au beau visage humain perchent sur le gâble du tombeau de Lichtenberg (début du XIV^e siècle) [80]. A Ducklington (c. 1340) [81], les masques bourgeonnent sur les accolades. La floraison des crochets flamboyants provoque une nouvelle éclosion de monstres. S'éloignant de plus en plus de la nature, les touffes de végétation tordue, aux découpures profondes, deviennent pareilles aux êtres fantastiques. Les feuilles se cabrent comme des bêtes et elles en prennent spontanément l'aspect. Au Grand Andely, à Fresneaux-Montchevreuil, à Sarcelles-Saint-Brice, au Meix-Thiercelin, un crochet sur deux est un dragon ou une chimère.

B.

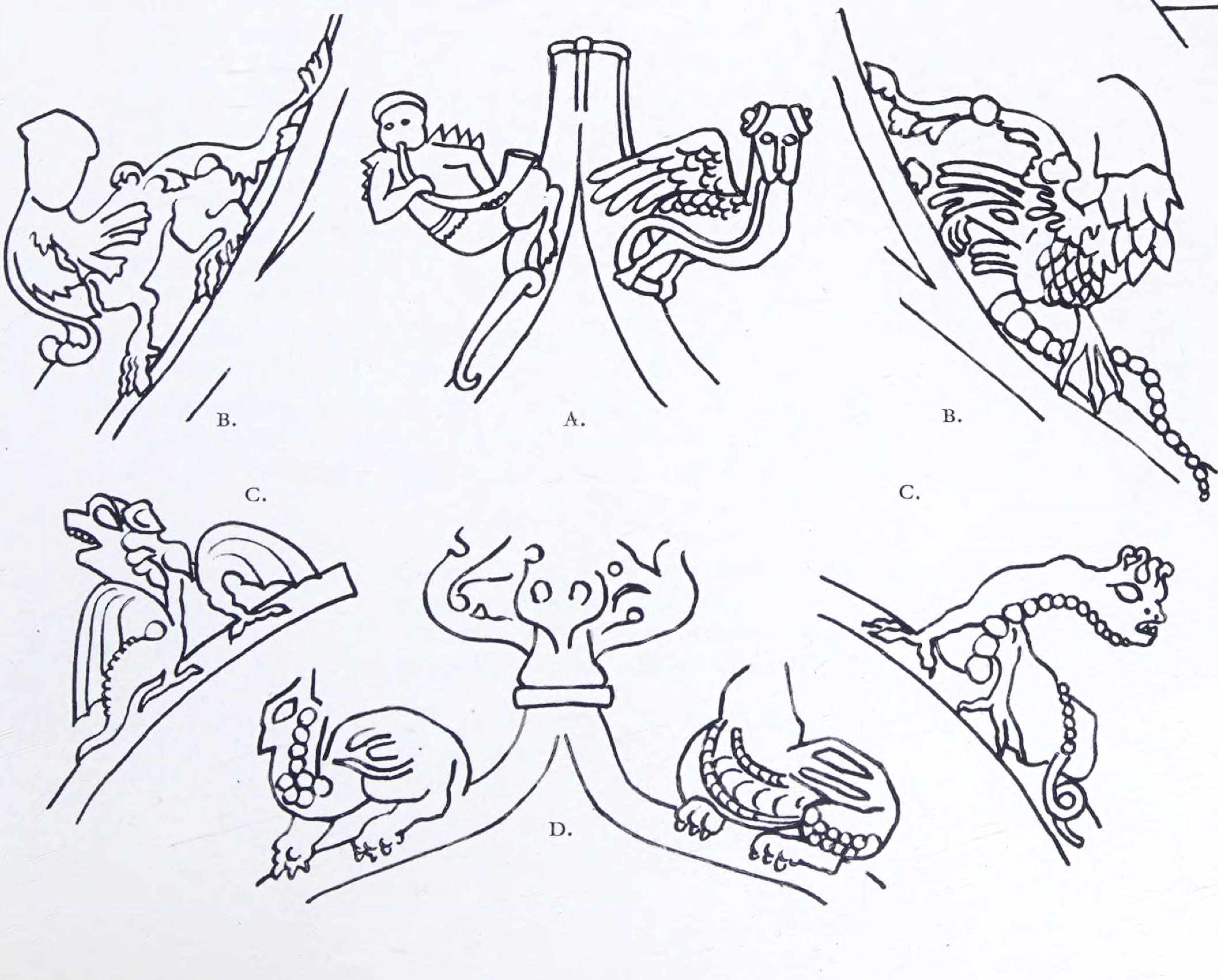




EN PAGE DE GAUCHE :
FIG. 30 - CROCHETS ANTHROPOMORPHES ET ZOOMORPHES : A. BOURGES, PORCHE SEPTENTRIONAL, FIN DU XIII^{e} SIÈCLE. - B. REIMS, TROISIÈME QUART DU XIII^{e} SIÈCLE.

FIG. 31 - CROCHETS FLAMBOYANTS : LA FERTÉ-BERNARD, 1530, D'APRÈS ARCIS DE CAUMONT.

FIG. 32 - CROCHETS ZOOMORPHIQUES - A. NANCY, PALAIS DUCAL, XVI^{e} SIÈCLE. - B. TOUL, XV^{e} SIÈCLE. - C. LE MEIX-THIERCELIN, XVI^{e} SIÈCLE. - D. VALENTIGNY, XVI^{e} SIÈCLE.





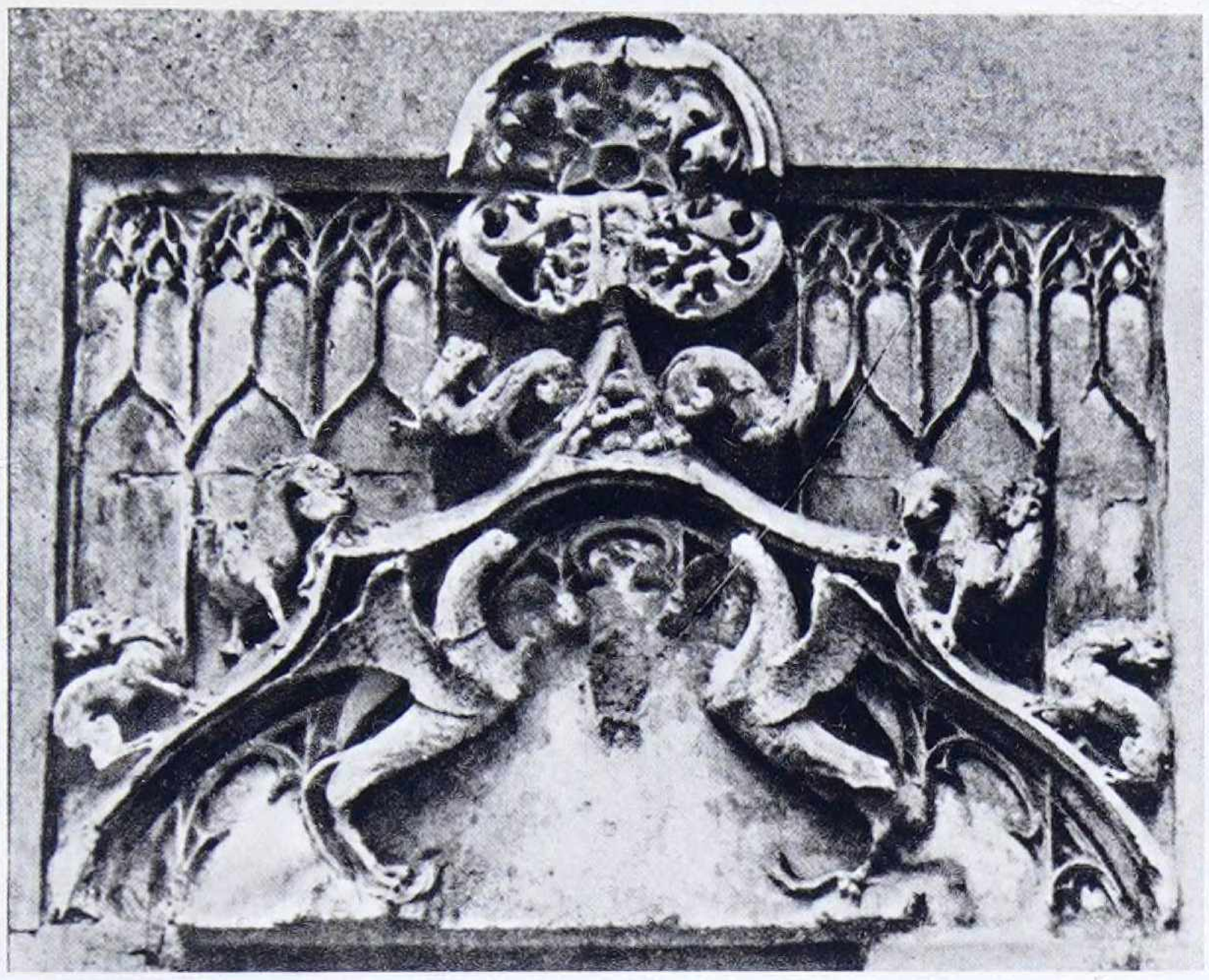
Ils le sont tous sur le portail de Montdidier, sur de nombreuses accolades de Dieppe et de Compiègne. Les flamboiements zoomorphiques s'élèvent sur les pignons de Taverny (transept) et de la Ferté-Bernard (chapelle, 1530). Ce dernier est reproduit par Arcis de Caumont [82], qui dit à son propos que « les crochets très développés du xve siècle sont transformés en animaux bizarres qui suivent, dans leurs attitudes, le mouvement des feuilles frisées de l'époque précédente ». Les figures sont parfaitement romanes, non seulement par leur conformité ornementale, mais aussi par la courbe même du tracé (fig. 31).

Le réveil de l'ancienne faune du chapiteau est puissamment favorisé par un facteur inattendu : à mesure qu'ils se redressent et se replient vers le haut, les saillies et les feuillages déchiquetés se rapprochent du rinceau en demi as-de-cœur qui en était l'un des motifs organiques (fig. 32). Aussi le même schéma fait-il renaître les mêmes êtres : dragons ailés (Bossancourt, Longjumeau, Rumilly-les-Vaudes), griffons (Troyes, Fresneaux-Montchevreuil), centaures (Palais Ducal de Nancy) s'incurvant en arrière, ou en avant, dans la même position. A la cathédrale de Troyes, ils se suspendent aux gâbles gigantesques de la façade, en contrastant, par leur volume (ils mesurent près d'un mètre), avec le support évidé. Souvent les bêtes revêtent une carapace feuillue, striée, perlée. A Toul, la queue et la toison se frisent comme des choux. Des personnages assis ou debout (Bar-le-Duc, Le Grand Andely) surgissent aussi dans ces excroissances. A Saint-Jacques de Dieppe, un acrobate s'arc-boute et fait le pont comme « Salomé ». A Janvernant, Adam et Eve se dressent, en guise de crochet, sur l'accolade du portail, de part et d'autre de deux touffes correspondant à l'Arbre de la Chute. Lorsque les figures se rencontrent, au sommet des arcs et des gâbles, elles constituent des groupes antithétiques et s'incorporent au fleuron qui, lui aussi, se change parfois en créature animée.

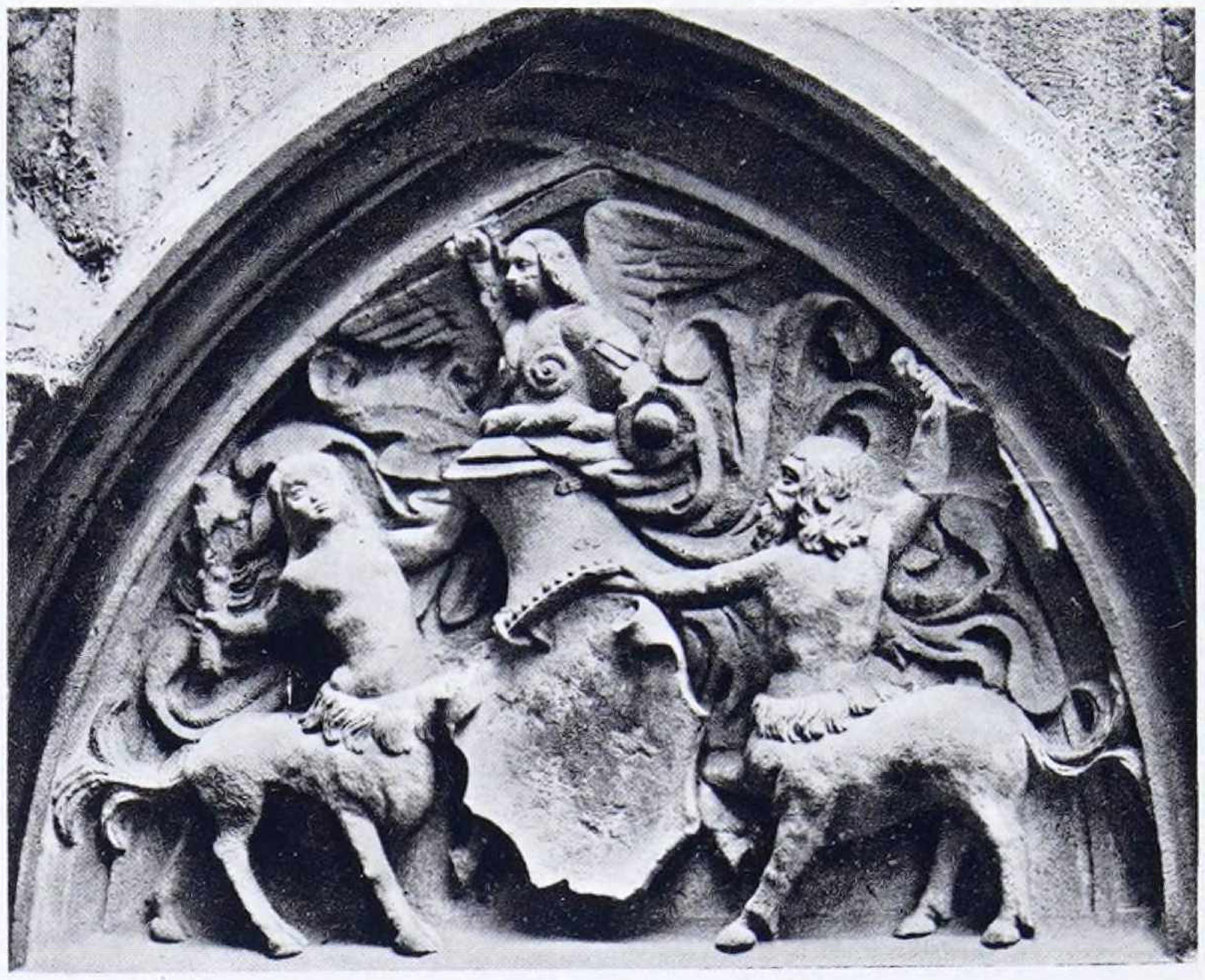
Si la restitution de Viollet-le-Duc [83] est juste, un fleuron du clocher vieux de Chartres était déjà pourvu d'une tête humaine. Reims, Fribourg-en-Brisgau, de nombreux monuments anglais [84] offrent des exemples de ce type dans des régions et à des époques différentes. Des bouquets constitués par des corps entiers de personnages (cathédrale de Rouen) [85], de quadrupèdes (Hennebont) ou de dragons (Le Meix-Thiercelin) s'épanouissent au xve-xvie siècle, en parachevant le développement par un zoomorphisme intégral (fig. 33).

A Toulouse, sur la porte d'une maison [86], une double accolade dont les crochets et les fleurons bâtis avec des animaux ont la vigueur de la troisième sculpture romane, encadre un tympan à deux griffons antithétiques qui soutenaient probablement un écusson, en y rétablissant du même coup une tradition décorative ancienne (fig. 34).

FIG. 33 - FLEURONS ANIMÉS : A. CHARTRES, CLOCHER VIEUX, MILIEU DU XIIe SIÈCLE, D'APRÈS VIOLLET-LE-DUC. - B. LE MEIX-THIERCELIN, XVIe SIÈCLE. - C. ROUEN, CATHÉDRALE, GABLE DE LA FAÇADE, 1509-1518.



A.



B.

FIG. 34 - TYMPANS HÉRALDIQUES : A. TOULOUSE, MAISON DE LA RUE DU LANGUEDOC, XVe SIÈCLE. - B. MONTFERRAND, MAISON DES CENTAURES, C. 1500.

S'il subsiste peu de tympans romanisants tardifs, c'est que beaucoup d'entre eux appartenaient aux demeures privées, pour la plupart disparues. La cathédrale de Bayeux en possède un, exceptionnellement, à la tour nord, avec un dragon à deux corps, de la fin du XIIIe siècle [87]. Ceux de Chartres [88], avec les dragons affrontés devant un *hôm* à feuillages pittoresques, les joueurs de dés et les lutteurs pareils au groupe des stalles de Poitiers ou des croquis de Villard de Honnecourt, proviennent d'une maison. Lutteurs et hybrides affrontés figuraient aussi sur les tympans de la Maison du Miroir de Dijon, détruite en 1767 [89]. A Reims [90], un combat avec un ours (musée, fin du XIIIe siècle) et une tête de feuilles (rue du Coq-Lombard, XIVe siècle) en montrent d'autres variantes. Il est certain que les systèmes étaient courants dans l'architecture civile et que les tympans héraldiques qui leur succèdent n'en sont qu'une version annoblie. A Volvic (fin du XIVe siècle), à Montferrand (c. 1500), les lévriers, les licornes et les centaures antithétiques [91] font office, comme les griffons, de supports du blason. On y retrouve des monstres et une symétrie dont le hiératisme millénaire a toujours confiné à l'héraldisme. Le tympan de Saint-Vulfran d'Abbeville (1488-1536) où Focillon [92] a reconnu, dans la composition de saint Eustache debout entre le lion et le loup, ordonnée comme une palmette, un chiffre des portails romans, procède du même développement.

Transposition et réintégration cheminent constamment ensemble. Le réveil roman ne se fait pas d'une même façon, ni massivement, dans toutes les branches à la fois. Conservés pendant longtemps avec éclat sur les « périphéries », au ralenti et non sans précaution en Ile-de-France, les éléments commencent à circuler et à revivre avec le fléchissement du classi-

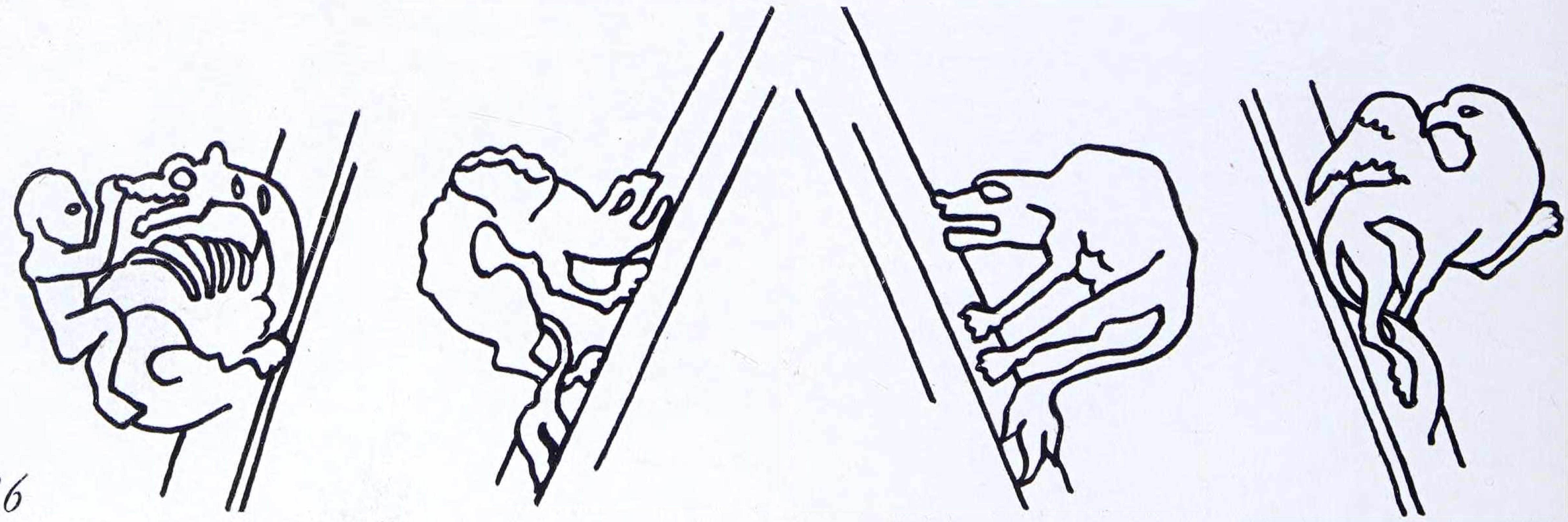
cisme gothique, tantôt en s'adaptant aux conditions nouvelles, tantôt en recréant leurs anciennes formes. La reprise est fragmentaire mais les fragments se refondent en de nouvelles unités qui prennent de plus en plus d'ampleur et dont le foisonnement mène à la reconquête des emplacements primitifs. Le regroupement s'achève sur une échelle étendue. Lorsque l'on se trouve devant la cathédrale de Troyes, dont la façade fut élevée de 1508 à 1525, on ne voit de prime abord, qu'une vibration de hérissements, dentelle de pierre sans images et sans fin, mais, peu à peu, un œil plus attentif décèle, dans ce dédale, sur les consoles des niches gaufrant les murs, les contreforts et les montants des baies, une multitude d'animaux, griffons, sirènes, dragons, oiseaux et quadrupèdes d'un caractère étonnamment roman, tandis que les crochets des archivoltes se chargent de poitrails vivants et que des luttes furieuses s'engagent sur les pentes du gâble (fig. 35). Restituée sur une architecture où tout est féerie et illusion, la faune ornementale et fabuleuse s'y incorpore si bien, qu'elle passe souvent inaperçue. L'action périphérique fut capitale pour cette jonction de deux époques et de deux mondes. Elle est conditionnée toutefois par des nécessités internes et elle répond à un mouvement convergent. Quelles que soient les voies directes ou détournées de ce reflux, il appartient à une évolution cyclique. Les archaïsmes reparaissent non pas par accident ou comme une déviation locale, mais en vertu d'une réaction morphologique générale, obéissant au rythme historique.

EN PAGE DE DROITE : FIG. 36 - ARCHITECTURE ROMANE FANTASTIQUE : LE MAITRE DE FLÉMALLE, MARIAGE DE LA VIERGE, 1420-1430. MADRID, PRADO.

FIG. 35 - SCULPTURE ROMANE DU XVI^e^ SIÈCLE : TROYES, CATHÉDRALE, GABLES DE LA FAÇADE, 1508-1525.

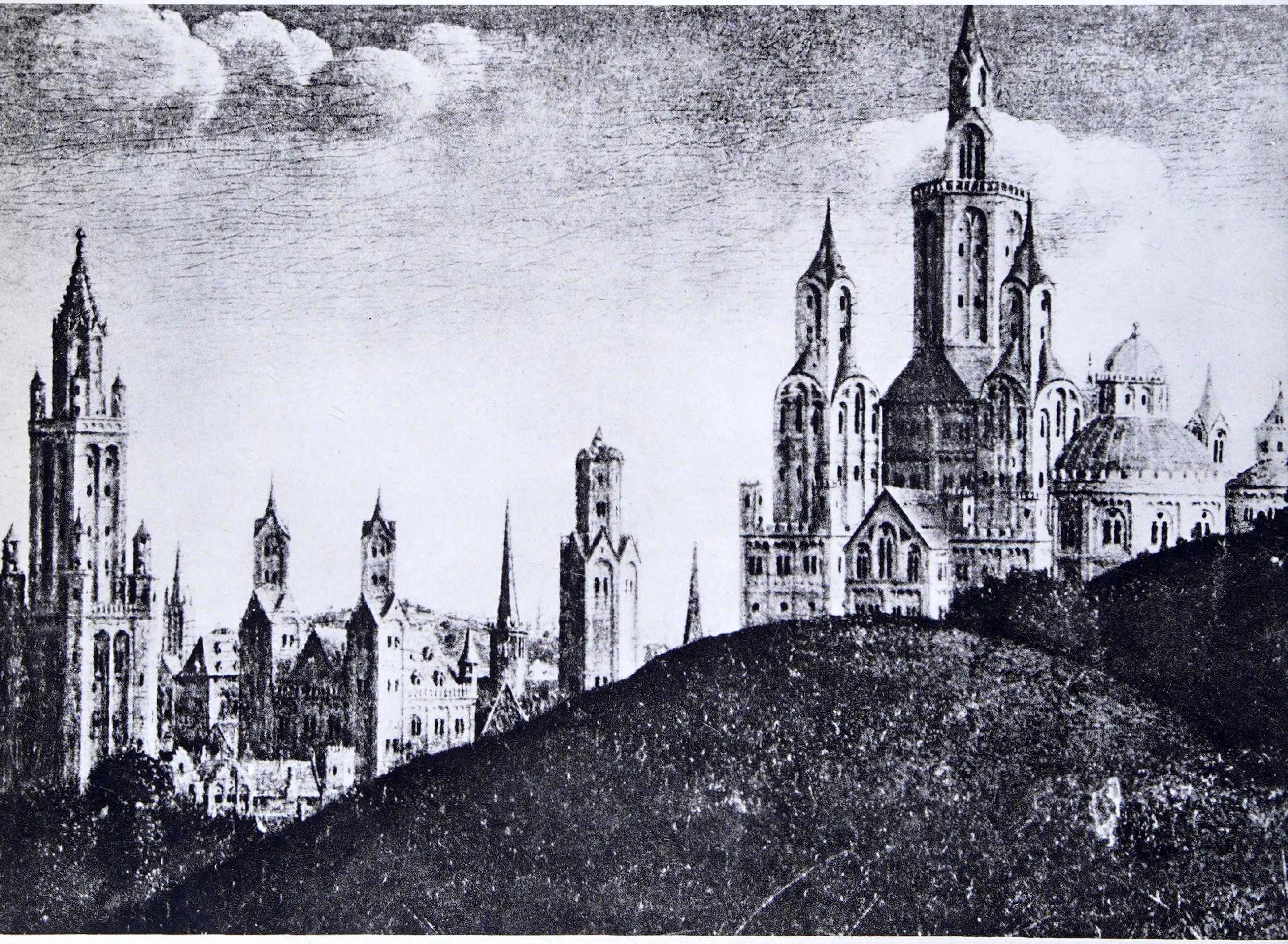
4

Le renouveau d'un fonds roman, ne se limite pas à la décoration sculptée. Un processus semblable se produit dans les figurations d'architecture par les peintres [93]. Il prend naissance sous l'action de facteurs différents mais les courants se rejoignent à la fin du moyen âge. La formation commence par un style mixte, avec des formes romanes greffées sur les structures gothiques. Elle donne ensuite un roman fantastique et un roman exact — dans la mesure du possible — qui se succèdent à un court intervalle et continuent à se répandre en même temps.





Pour Panofsky [94], les premières impulsions proviennent du Trecento italien, avec des scènes se déroulant souvent dans un décor léger d'arcs, de baies et de portails en plein-cintre. Pucelle reprend déjà ces constructions. Le *Térence des Ducs*, de l'Arsenal (ms. 664, 1405-1410), en fait un usage abondant. Dans le retable de Broederlam (Dijon), exécuté entre 1392 et 1399 à Ypres, des chapelles voûtées d'ogives, aux fenêtres en lancettes et aux colonnes pareilles à de minces tiges, sont accostées de tours polygonales et rondes, coiffées de dômes, où tout respire l'italianisme. C'est un roman fantaisiste, d'importation, qui se combine d'abord avec le gothique intégral, tel qu'il est généralement conçu dans les écoles du Nord. L'architecture romane se raffermit dans le *Mariage de la Vierge* du Maître de Flémalle (1420-1430, Prado) où l'on voit un temple circulaire créé par l'imagination, qui se dresse près d'un portail de l'époque dont chaque détail est parfaitement rendu (fig. 36). Les piliers robustes de la rotonde, aux



entrelacs, aux bâtons brisés et aux torsades d'un type transalpin, sont reproduits d'ailleurs aussi, avec une scrupuleuse exactitude.

Ces assemblages deviennent de plus en plus fréquents et aboutissent à une interprétation organique définissant un ordre composite dont Grisbach [95] situe la cristallisation vers 1450, en lui donnant le nom de *Rundbogengotik*, gothique en plein-cintre, gothique aux proportions et aux profils du XIIe siècle. Le complexe concorde avec certaines combinaisons de la sculpture où le canon gracile de la figure est corrompu par des conformités et des tracés anciens.

Des édifices fantastiques, constitués sous l'emprise croissante des constructions romanes, précèdent et accompagnent ces formations. De van Eyck jusqu'à Memling, toute une famille d'artistes élève dans les lointains, et même au premier plan, de lumineuses forêts de flèches et de façades bâties avec des murs solides, des contreforts, des bandes lombardes et des dômes, où les motifs gothiques s'estompent progressivement. L'architecture est complètement transfigurée : des tours, des blocs de constructions énormes, montés sur des coupoles, des coupoles hissées sur des clochers et sur des bâtiments carrés inversent et recomposent systématiquement les éléments. On ne sait s'il s'agit de cathédrales ou de palais. Des villes de contes se déploient dans le retable de Gand (fig. 37), dans les *Trois Maries au Sépulcre*, de Richmond, dans les *Heures* de Turin [96]. Les plans octogonaux et circulaires sont répandus. Des bulbes et des toitures plates couronnent souvent les monuments où s'entremêlent étrangement une Italie et un Orient fabulisés. Les édifices polygonaux flanqués et surmontés de tours, de clochers et de donjons, plantés sur des coupoles, qui surmontaient les dais des grands portails, préfiguraient, avec leurs archaïsmes et leurs exotismes, les vastes paysages urbains dans la première moitié du XIIIe siècle. Malgré l'extravagance de certaines formes, les monuments sont parfaitement construits. Les masses s'ordonnent avec hardiesse sans compromettre l'équilibre. Les contreforts, les arcatures et les baies sont soigneusement tracés et donnent l'échelle des proportions. Lorsque le roman exact fait son apparition dans la peinture, il est d'autant plus véridique.

L'édifice qui se dresse dans le fond de la *Nativité* de Hugo van der Goes (Florence) est une chapelle romane tardive. La façade, divisée par une corniche lombarde, qui apparaît derrière la sainte Madeleine de Quentin Matsys (Anvers), et la chapelle à nef unique derrière saint Antoine des *Grandes Heures* d'Anne de Bretagne (B.N., lat. 9474, 1500-1508), évoquent des sites familiers. Des perspectives sur des cloîtres sont données par Simon Marmion (retable de Saint-Bertin, à Saint-Omer, c. 1459, Berlin) et par le Maître E.S. (le *Bain de Jésus Enfant*, c. 1466). Mais le système se constitue d'abord dans les figurations d'intérieurs. Déjà van Eyck installe la Vierge

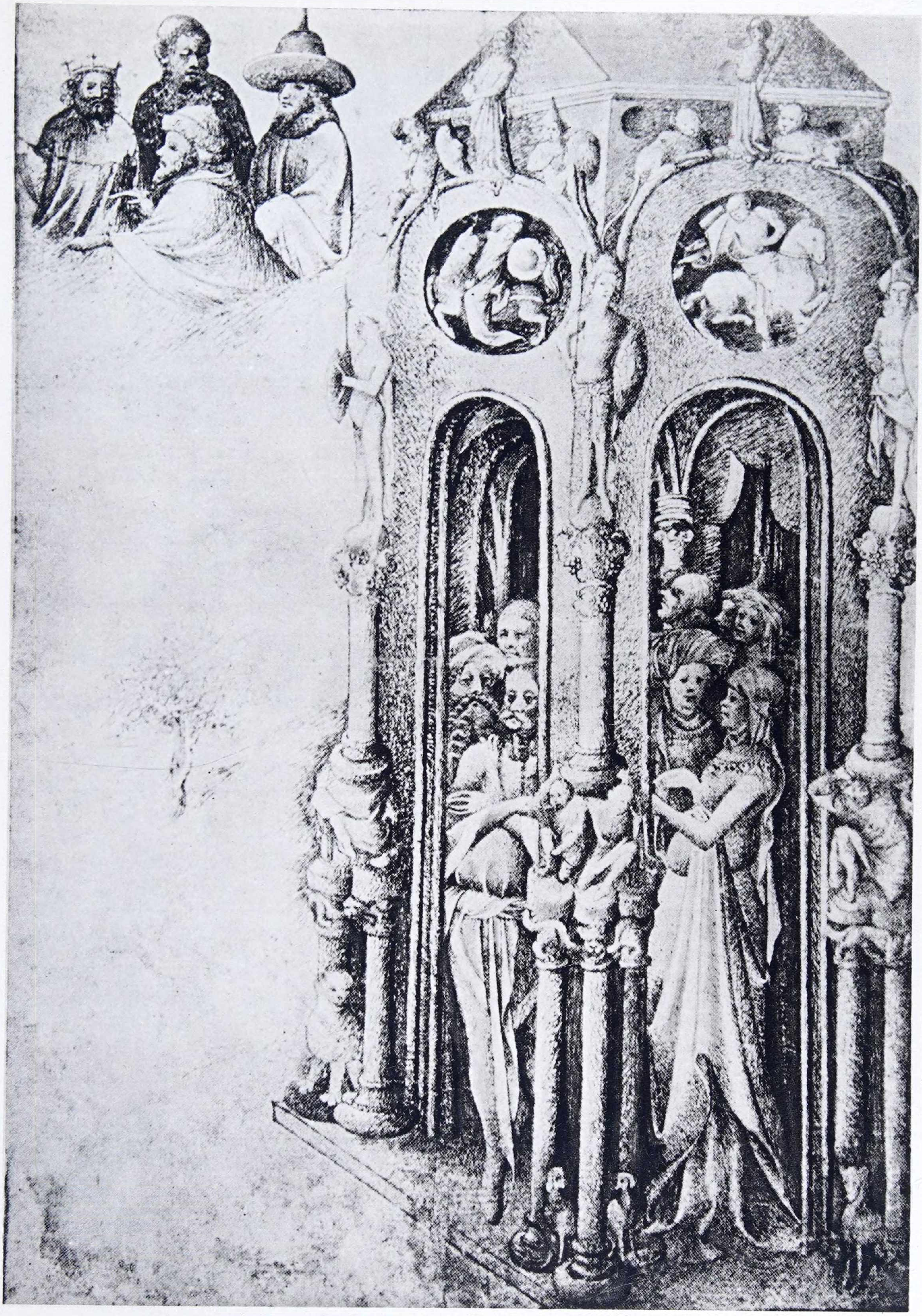
FIG. 37 - ARCHITECTURE ROMANE FANTASTIQUE : VAN EYCK, L'AGNEAU MYSTIQUE, 1432. GAND.

et l'Enfant (*Madone* de Dresde, c. 1433, *Madone du Chanoine van der Paele*, 1436, Bruges) et l'*Annonciation* (Washington), au milieu de sanctuaires romans dont l'ordonnance contraste par sa justesse avec les villes légendaires du même artiste. Toutes les parties — arcades, triforium aveugle, fenêtres — sont rigoureusement vraies. La *Présentation au Temple* de Roger van der Weyden (retable de Munich, après 1450) et de Memling (1479, Bruges), la *Communion des Apôtres* de Juste de Gand (1473, Urbin) [97], la *Résurrection de Lazare* d'Ouwater (Berlin), la *Naissance de la Vierge*, d'Altdorfer (c. 1520, Augsbourg) [98] qui, par ailleurs, a dessiné beaucoup d'églises romanes de sa région, se déroulent dans les mêmes nefs.

Le décor sculpté est, lui aussi, souvent représenté dans ces architectures. C'est sur les monuments hybrides que nous en possédons les répliques les plus proches des arrangements contemporains. Sur un dessin de 1410 environ (bourguignon ?) [99], les chapiteaux aménagés sur les faisceaux des colonnettes d'un pavillon carré, dont le gothique en plein-cintre est un prodige de bizarrerie, sont garnis de bêtes à double corps se déployant sur deux ou trois corbeilles, tandis que les frontons ont des fleurons et des crochets anthropomorphes et zoomorphes (fig. 38). Une unité complète du style composite se réalise dans ces combinaisons de la décoration romanisante du moment avec des édifices imaginaires qui réussissent l'impossible en spéculant dans le même sens. La console simiesque montée sur le côté « roman » du portail de l'*Annonciation Friedsam* (New York) [100] et les chapiteaux historiés de la rotonde à accolades de Jacques Daret (*Présentation au Temple*, Petit Palais, Paris) [101] sont de la même catégorie récente. Par contre, les reliefs des monuments où prédominent les ordonnances romanes, même fantastiques, procèdent des modèles du XII^e siècle. Chez le Maître de Flémalle, les chapiteaux à scènes du temple rond sont de la même date que ses fûts. Dans le roman exact, toute la sculpture ornementale, les entrelacs, les personnages-crochets, les animaux antithétiques, les bêtes enroulées en volute, les groupes religieux sont reproduits avec la précision d'un document archéologique (fig. 39). Six dragons entrelacés, du style le plus pur, décorent un arc de la loggia aux chapiteaux finement ciselés de la Vierge du Chancelier Rolin (c. 1435, Louvre) [102] (fig. 40).

Toutes ces compositions, dont le gothique est virtuellement exclu, sont celles qui s'éloignent le plus de la plastique du temps, réadaptant et transposant les mêmes données. Mais elles révèlent que les artistes du XV^e siècle sont revenus vers le passé par des voies distinctes et en ont étudié méthodiquement les éléments. Le choix des thèmes sculptés, mis en rapport avec le sujet du tableau [103], implique des connaissances étendues de ses répertoires et de ses règles stylistiques. Même le retour progressif qui s'est frayé le chemin sur un terrain complexe devait se faire en dernier

FIG. 38 - ARCHITECTURE FANTASTIQUE ET SON DÉCOR SCULPTÉ : DESSIN BOURGUIGNON, C. 1410. FRANCFORT-SUR-LE-MAIN.



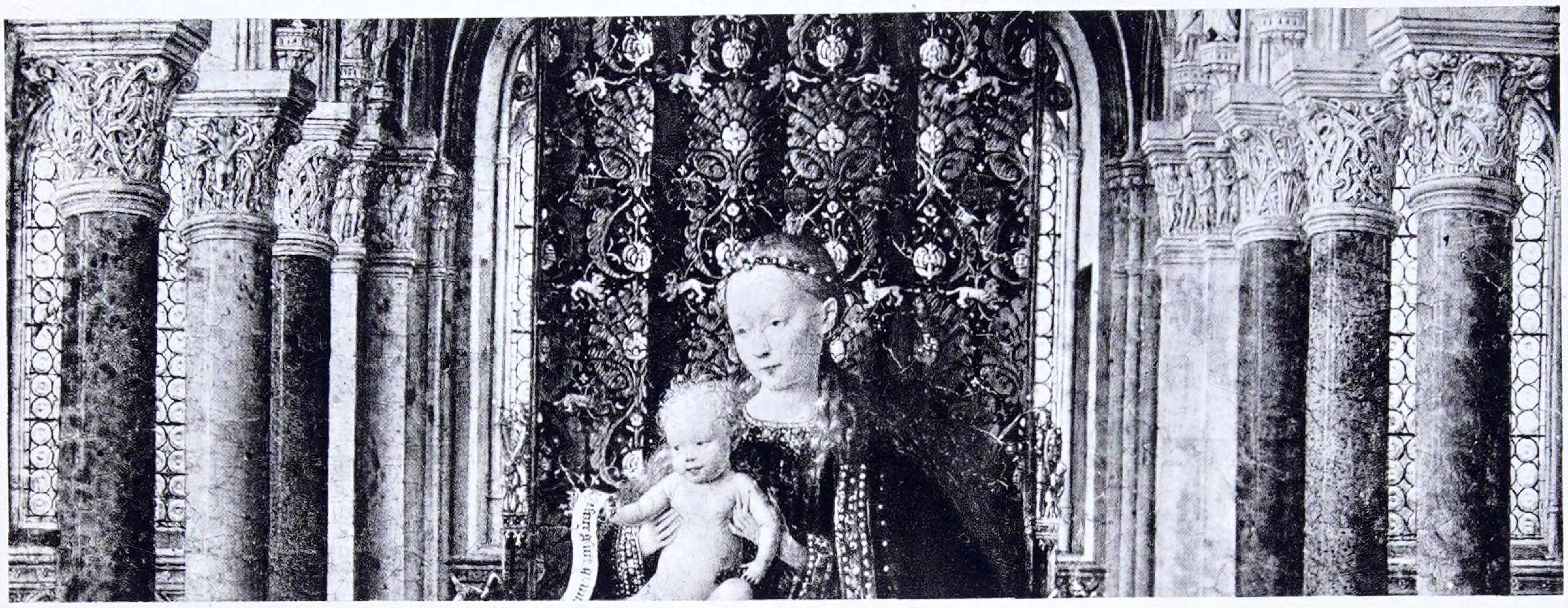


FIG. 39 - SCULPTURE ROMANE DANS LA PEINTURE : VAN EYCK, LA VIERGE ET L'ENFANT, C. 1433. DRESDE.

lieu sous le même signe de la redécouverte d'une antiquité fabuleuse.

Introduite comme un motif ultramontain purement formel, l'architecture romane revêt ensuite des significations diverses. Dans les figurations où elle s'élève, côte à côte, avec des édifices gothiques, en s'y combinant symétriquement, elle est identifiée généralement au monde de la *Bible*, opposé à l'*Evangile*. Le *Sacrifice de Joachim*, juxtaposé au *Mariage de la Vierge* du Prado, l'*Annonciation Friedsam* [104], illustrent cette iconographie de l'Ancien et du Nouveau Testament. Dans les caprices urbains montés par les van Eyck et par leurs successeurs, ces échafaudages créent la légende de la Jérusalem céleste et de la Jérusalem existante, mais la vision se superpose aussi à d'autres villes de l'histoire religieuse, en y multipliant le thème de la rotonde, le Saint Sépulcre et le Roc, pris pour le Temple de Salomon. Pour les esprits gothiques, un monument roman se trouve au-delà de la réalité présente et des notions intelligibles. Il est par cela énigmatique et merveilleux. Selon Tolnay [105], la loggia du Chancelier Rolin est l'image même du Paradis entre le ciel et la terre, au sommet d'un château-fort éclatant. Même si, dans certains cas précis, comme la *Présentation au Temple*, la nef du XIIe siècle incarne un sanctuaire hébraïque, l'idée d'une église-paradis est constamment présente dans les vaisseaux où l'on voit la Vierge, les sacrements et les miracles.

Se confondant avec les monuments pointant sur l'horizon de la distance et de la durée, dans les régions de la Terre Sainte et de la Terre Promise,

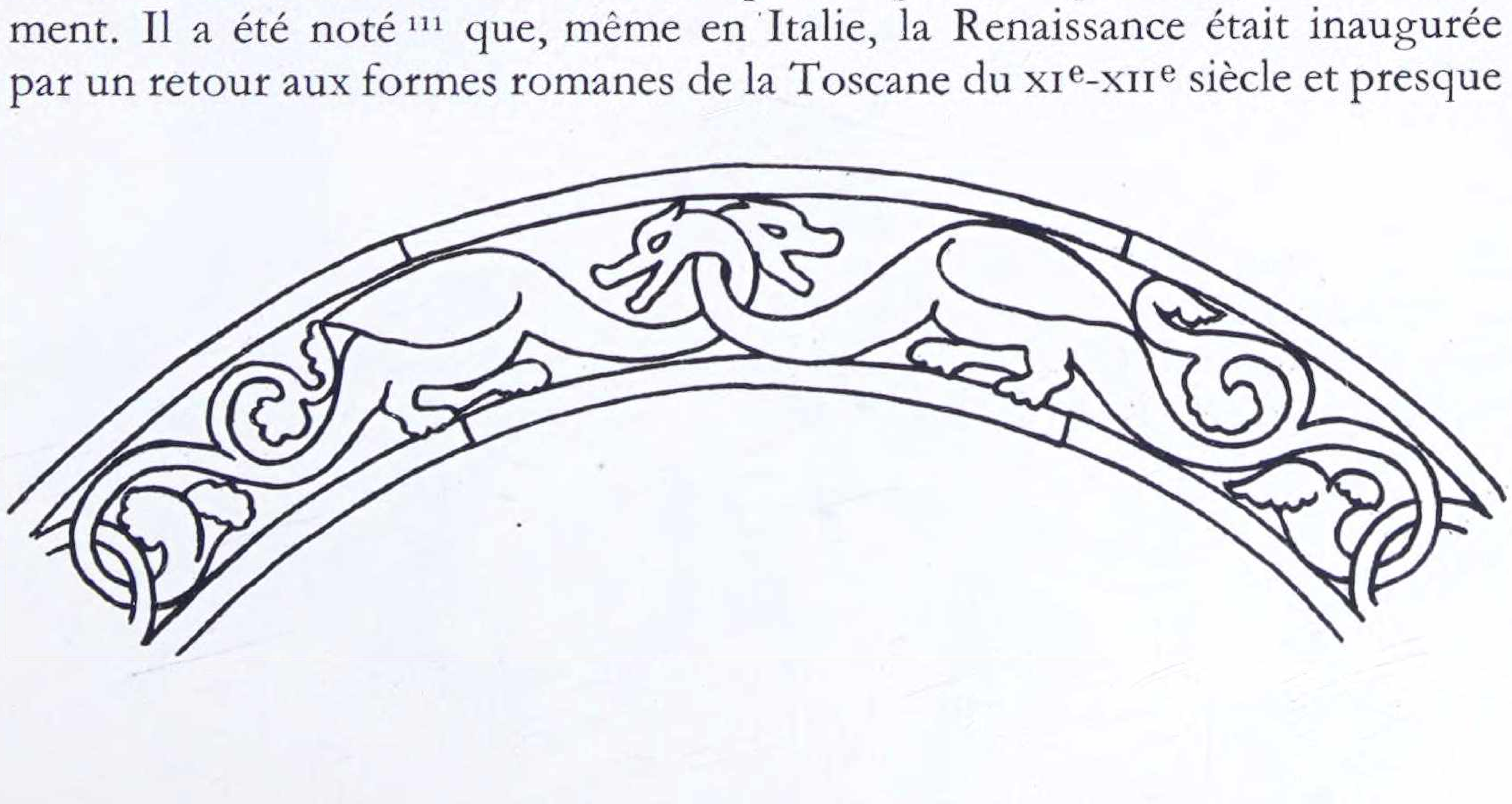
l'architecture romane se charge à la fois de spiritualité et d'exotismes. Un exotisme juif, un exotisme sarrasin, un exotisme byzantin [106] colorent ses interprétations et lui impriment un cachet poétique. Au soir d'un âge classique, dans une période de transition où l'on révise les valeurs, certaines réactions et des spéculations analogues ont pris naturellement la direction contraire. C'était l'architecture gothique inconcevable pour le temps qui s'expliquait alors à son tour par l'origine ancienne et lointaine. Religion des ancêtres — les Gaulois et les Druides, mode étranger de construction — arabe d'abord, s'élargissant plus tard jusqu'à l'Extrême-Orient, vision du Paradis — une Arcadie sylvestre, intervenaient dans ses concepts, au cours du XVIIIe siècle, en préparant le réveil romantique sur un même fond de conte et de mystère [107] qui, au soir du moyen âge, était associé à la révélation des édifices romans inconcevables pour les hommes de l'époque. Dans des milieux et dans des stades différents de civilisation, le mécanisme de la pensée a fonctionné identiquement.

Apparaissant dans la même confusion des perspectives géographiques et historiques, la faune romane des monuments finit par se répandre, en rejoignant les prodiges orientaux et les monstruosités gréco-romaines qui envahirent l'Occident gothique pendant cette dernière phase, sous l'impulsion du même attrait de la merveille exotique [108]. Elle se refait aussi dans le sillon de la Renaissance.

L'Antiquité classique joue également dans ces compositions architecturales des tableaux. La ville qui se profile derrière le Champ de Mars du *Martyre de saint Sébastien* de Memling (Bruxelles)[109] a deux rotondes et elle est entièrement construite avec des murs massifs, des contreforts, des pleins-cintres. Aucun motif gothique n'en trouble l'homogénéité. La châsse de saint Ursule, du même maître (1489) [110], qui montre, à Cologne, la cathédrale parfaitement reconnaissable, à Bâle un clocher flamboyant, représente, dans l'*Arrivée dans la Ville Eternelle*, la basilique de Saint-Pierre comme une église du XIIe siècle avec des fenêtres géminées et un portail cerné d'un chambranle continu. Un édifice circulaire à arcatures, se profile à l'arrière-plan. Ici aussi, l'architecture romaine est traduite par le roman.

Tout en se précisant, au terme des différentes versions iconographiques, cette interprétation des éléments révèle un sens secret du développement entier. La restauration, même fantastique ou surchargée de symbolisme par les artistes visionnaires, d'un ordre puissamment monumental et rationnel dans la disposition des parties, est, dans le fond, une réaction morphologique contre un style sursaturé et évidé, la même qui a conduit les architectes vers les modèles antiques et pas non plus toujours directement. Il a été noté [111] que, même en Italie, la Renaissance était inaugurée par un retour aux formes romanes de la Toscane du XIe-XIIe siècle et presque

FIG. 40 - SCULPTURE ROMANE DANS LA PEINTURE : VAN EYCK, LA VIERGE DU CHANCELIER ROLIN, C. 1435. LOUVRE.



simultanément [112], que chez le Maître de Flémalle et les van Eyck. Dans les régions où les vestiges romains sont moins nombreux, cette attraction devait jouer d'autant plus puissamment. Le songe roman des peintres septentrionaux avait un fond de classicisme.

L'architecture de la première Renaissance française n'est pas exempte de ces fusions. Le revêtement antique d'un édifice religieux y fait spontanément revivre des effets romans. Les nefs de Saint-Eustache de Paris sont du « gothique en plein-cintre ». Le triforium antiquisant retrouve les types d'Autun, de Beaune, de Langres [113]. Les façades pignons et les façades à tours ressuscitent leur robustesse et leur valeur murale. Avec des éléments enchevêtrés, certains châteaux évoquent les villes fabuleuses, mêlant les ordres et les âges.

Nous arrivons aussi à un moment où l'on commence à restaurer correctement les monuments. Incorporé dans une église reconstruite au XVIe siècle, le clocher-porche d'Avremesnil (c. 1125) [114] a reçu des adjonctions reproduisant les arcatures et le cordon de billettes avec une telle exactitude, qu'on les croirait de la même date. On est loin des pratiques médiévales où chaque partie surajoutée portait la marque de son temps. A Hénin-Liétard, une prescription formelle de réemployer les « vieses estoffes » a fait remettre un portail du XIIe siècle, dans un clocher de la période flamboyante. Enfin à Eps, en Artois, un portail roman saccagé par les soldats de François Ier, a été rétabli, tant bien que mal, dans son état ancien [115].

Le décor sculpté « à l'italienne » n'est pas toujours indifférent à cette plastique. Hautecœur [116] signale des reliefs qui s'apparentent par leur « gaucherie », pareille à celle de la décadence romaine, à la sculpture romane. Toute une série de chapiteaux avec des troncs de quadrupèdes et de monstres, constituant les saillies angulaires (Hôtel de Beaune à Tours, 1507-1508, Fontaine-Henri, deuxième quart du XVIe siècle) [117] se rattachent plus étroitement aux types byzantins « romanisés », comme à Saint-Marc de Venise (XIe siècle) qu'à l'Antiquité classique. Dans un groupe non moins important (chapelle de Commines des Grands Augustins de Paris, c. 1506, Hôtel Lallemand à Bourges, premier quart du XVIe siècle, Lasson, première moitié du XVIe siècle) [118], des animaux antithétiques en as-de-cœur, des monstres à corps double, un personnage entre les griffons, se restituent toutefois à la même place du chapiteau et dans la même texture d'ornements et de volutes qu'au XIIe siècle (fig. 41). Certains d'entre eux revêtent la noblesse du classicisme rehaussant leur valeur propre. La longue évolution qui, à travers la Renaissance cachée, rejoint la Renaissance proprement dite, s'achève par les exemples des plus parfaites reproductions directes d'une œuvre primitive. Les « tailleurs d'antiques » [119] ont fait des faux, en s'inspirant du roman authentique.





FIG. 41 - SCULPTURE ROMANE DE LA RENAISSANCE : LASSON, CHATEAU, CHAPITEAUX DE LA FAÇADE, PREMIÈRE MOITIÉ DU XVIe SIÈCLE.



Le réveil du fantastique dans le décor du livre

Chapitre 6

Le réveil du fantastique dans le décor du livre.

1. La marge et l'anti-microcosme. Drôleries et « *babewyns* ». Parallélismes littéraires : les « choses à anvers », les « *Lügendichtungen* », les *exempla* de sermon. Deux éléments de formation : tradition tératomorphe et l' « hellénisme » gothique.

2. La marge anglaise. Les principales séries. Eclosion simultanée des artifices et de la nature. Enrichissement des fables littéraires. Apports de la drôlerie. Les « *babewyns* » du *Psautier Louterell.* Dernier sursaut roman.

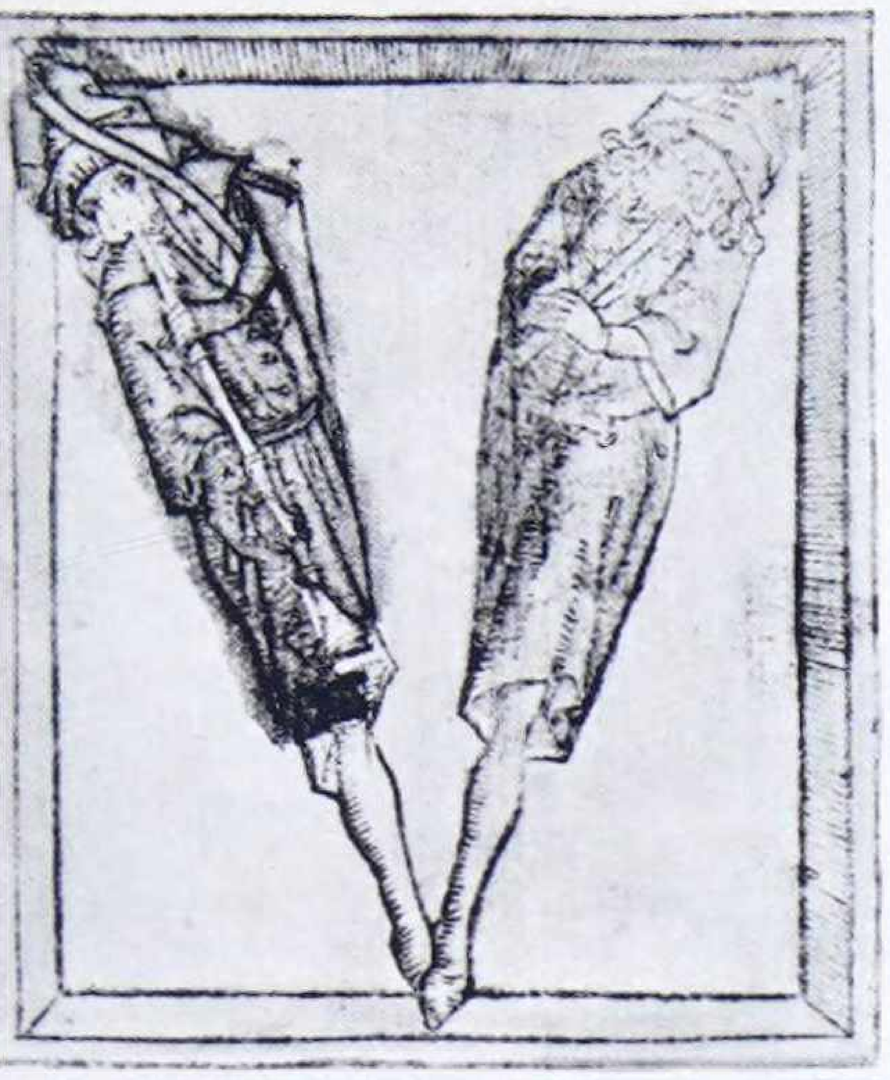
3. La marge continentale. Centres parisiens : raffinements sur l'abstraction et sur la vie; caprices de Jean Pucelle et fantasmagories anglaises. Périphérie Nord-Ouest : flore et géométrisme parisiens; irruption des figures perchées - hybrides, grotesques, personnages déguisés en monstres, drôleries romanes; les séries et leur enchevêtrement. Une somme des répertoires fantastiques : les *Heures* de Marguerite de Beaujeu. Périphérie Nord-Est : floraison messine; marges germaniques et cosmopolitisme colonais. Périphérie méridionale : facteurs islamiques et byzantins; archaïsmes provençaux.

4. Expansion et renouveau. La marge dans la peinture murale, sur les plafonds et dans le vitrail. Le réalisme fantastique. Grotesques médiévaux et grotesques de la Renaissance.

5. Lettres animées. Fantaisies et archaïsmes parisiens. Périphérie Est : initiale-écrin; alphabets romans et alphabets gothiques; alphabets mixtes. Propagation en France et retour au zoomorphisme primitif.

•

EN PAGE DE TITRE, DROLERIES MARGINALES : HEURES ET RECUEIL DE PRIÈRES, AVIGNON, C. 1360, PARIS, B. N., LAT. 10527.



N double développement, déterminant les deux aspects indépendants et stylistiquement opposés de la sculpture architecturale — la statuaire et le décor proprement dit — domine aussi l'évolution de la peinture des manuscrits où l'on voit, d'une part, l'illustration (la miniature) se replier progressivement sur son domaine du conte prenant les formes de la vie, de l'autre, l'ornementation (l'enluminure) trouver dans le voisinage immédiat, sur les bordures de la page, une aire d'évasion à des distances illimitées dans l'impossible.

Les choses se passent d'une même façon et dans le même esprit que sur les édifices où les méandres fantastiques se déploient aussi autour des saints et des surfaces d'architecture comme une marge enluminée.

Le mot « *drôlerie* » est fréquemment utilisé pour dénommer le monde extravagant, tranchant avec les convenances naturelles, qui constitue le fond de ces répertoires marginaux, où tout contraste avec l'affectation lyrique et l'épopée sereine des cycles historiés. Le terme est rabelaisien et désigne, au XVIe siècle, un genre fantastique et satirique [1], tandis que l'histoire de l'art moderne l'applique, en premier lieu, aux fantaisies ornementales du livre et aux sujets qui s'y rattachent. On l'utilise couramment, non seulement pour la France mais pour n'importe quel autre groupe. En Angleterre, un nom spécial « babewyn », littéralement « babouin » — un singe d'Afrique — qui, en français devient le synonyme d'un grotesque et même d'un *enfant folâtre, turbulent* [2], est employé pour une catégorie de ces caprices dès le XIVe siècle.

Subtil compassinges...
Babewinnes and pinacles
Imageries and tabernacles...

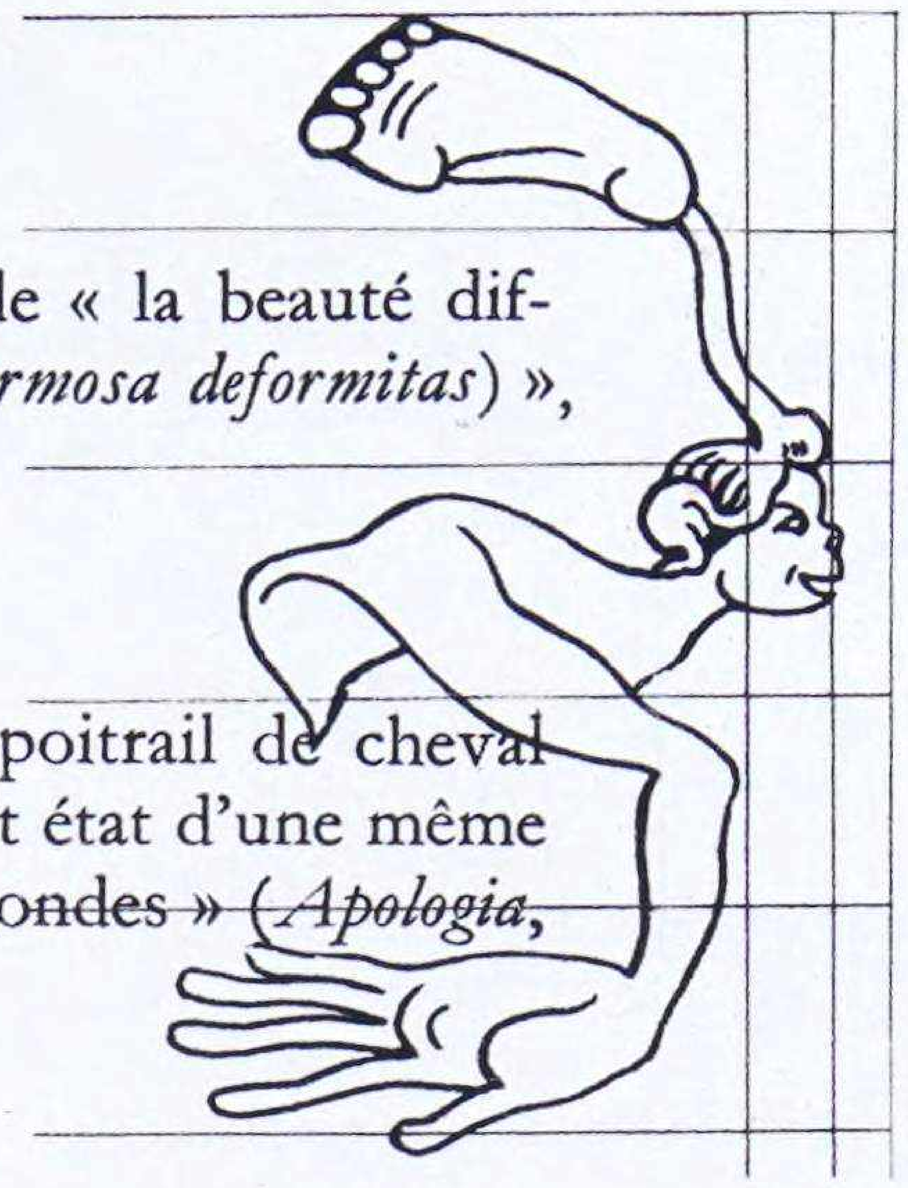
précise Chaucer (*House of Fame*, c. 1384), en décrivant la décoration de son temps. Le mot figure dans la description de six plats de l'inventaire d'Edouard II, de 1324 [3]. Un manuscrit de la cathédrale de Cantorbéry (D. 14) [4] l'explique :

En vérité pour tout le monde, il semble que telles sont les figures appelées « *babewyns* » *que les artistes représentent sur les murs. Pour les uns, elles sont dessinées avec une tête d'homme et un corps de lion, pour les autres — avec une face de lion et le reste d'un corps d'âne. Tandis que pour d'autres — avec la tête d'homme et l'arrière-train d'un ours et ainsi de suite...*

sum suum.
Posuisti tenebras et facta est nox: in ipsa per
transibunt omnes bestie silue.
Catuli leonum rugientes ut rapiant et quer
ant a deo escam sibi.
Ortus est sol et congregati sunt et in cubilibus
suis collocabuntur.
Exibit homo ad opus suum et ad operatōem
suam usq; ad uesperam.
Quam magnificata sunt opera tua domine:
omnia in sapientia fecisti impleta est terra
possōne tua.
Hoc mare magnum et spatiosum manibus:
illic reptilia quorum non est numerus.
Animalia pusilla cum magnis: illic naues
pertransibunt.
Draco iste quem formasti ad illudendum ei
omnia a te expectant ut des illis escam in
tempore.
Dante te illis colligent: aperiente te manum
tuam. omnia implebuntur bonitate.
Auertente autem te faciem turbabuntur: au

A.

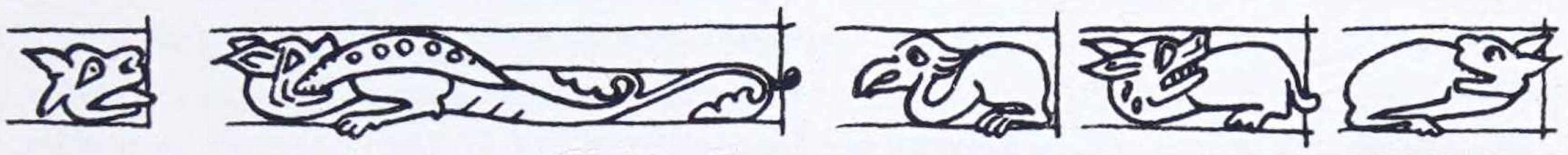
Lorsque saint Bernard évoque les prodiges romans de « la beauté difforme ou de la belle difformité (*deformis formositas ac formosa deformitas*) »,



B.

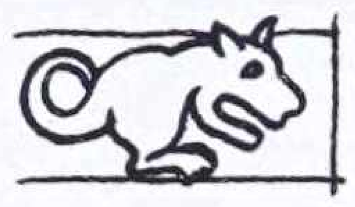
comme le poisson à tête de quadrupède, le monstre à poitrail de cheval et arrière-train de chèvre, les animaux demi-homme, il fait état d'une même famille d'êtres, auxquels il associe aussi les « singes immondes » (*Apologia*, 1127) [5].

Les textes qui nous sont conservés se rapportent à l'imagerie en général, à la vaisselle et à la fresque, mais ils concordent parfaitement avec les thèmes fondamentaux d'enluminure dont c'est maintenant la primauté dans plusieurs branches. La faune hybride entière est englobée dans cette définition mais la notion simiesque qui la domine désormais fait valoir l'idée d'une



C.

perversion et d'une interversion philosophiques de la nature. Un anti-univers et une anti-humanité se dressent en face d'un ordre régulier et des figures exemplaires. Les innombrables singeries qui se déversent, souvent impudiquement, le long des marges, en sont l'incarnation directe [6]. La fable littéraire, considérée comme l'une des sources de toutes les fantaisies, a, elle aussi, son monde à l'envers.



A ce me sanble que je voie

Les chiens foïr devant le lièvre

Et la tortue chacier le bièvre

.

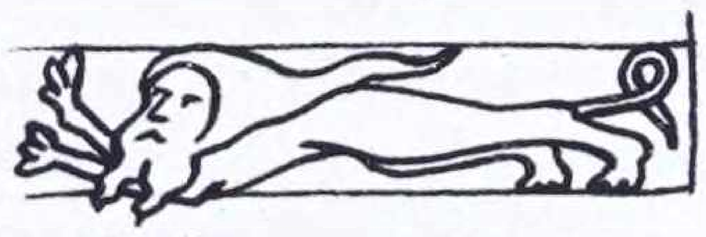
Einsi fuit le faucon por l'ane

Et li girfauz por le heiron,

Et li gros luz por le veiron,

Et le lion chace li cers

Si vont les choses a anvers...



lit-on dans Chrestien de Troyes (*Clijès*, c. 1170) [7] qui utilise déjà le mot donnant un sens aux *impossibilia* pittoresques dont la fortune sera grande dans l'avenir. Le *Miroir des fous* (avant 1180), l'*Anticlaudianus* (c. 1185) d'Alain de Lille [8] reprennent le thème que Jean d'Hanville (1184) met en rapport avec le singe [9].

FIG. I - BOUTS DE LIGNES : A. HEURES A L'USAGE DE SALISBURY, C. 1280. LONDRES, COLL. CHESTER-BEATTY, 60. - B. PSAUTIER WINDMILL, FIN DU XIII^{e} SIÈCLE. NEW YORK, PIERPONT MORGAN, 102. - C. PSAUTIER DE PETERBOROUGH, FIN DU XIII^{e} SIÈCLE. BRUXELLES, B. R., 9961-2.

En Allemagne, la *Verkehrte Welt* fascine les imaginations depuis Reinmar le Vieux († 1210), jusqu'aux aventures de Münchhausen [10]. Des maisons bâties sur une pointe d'aiguille (un manuscrit de Vienne du XIIIe siècle), la terre dressée au-dessus du ciel, figurent dans ses visions :

Aller Wunder si geswigen,
das erde himel hât überstigen,
daz sult is vür ein Wunder wigen.
Erd ob un himel unter
das sult ir hân besunder
Vür aller Wunder ein Wunder.

(Reinmar von Zweter, c. 1250) [11].

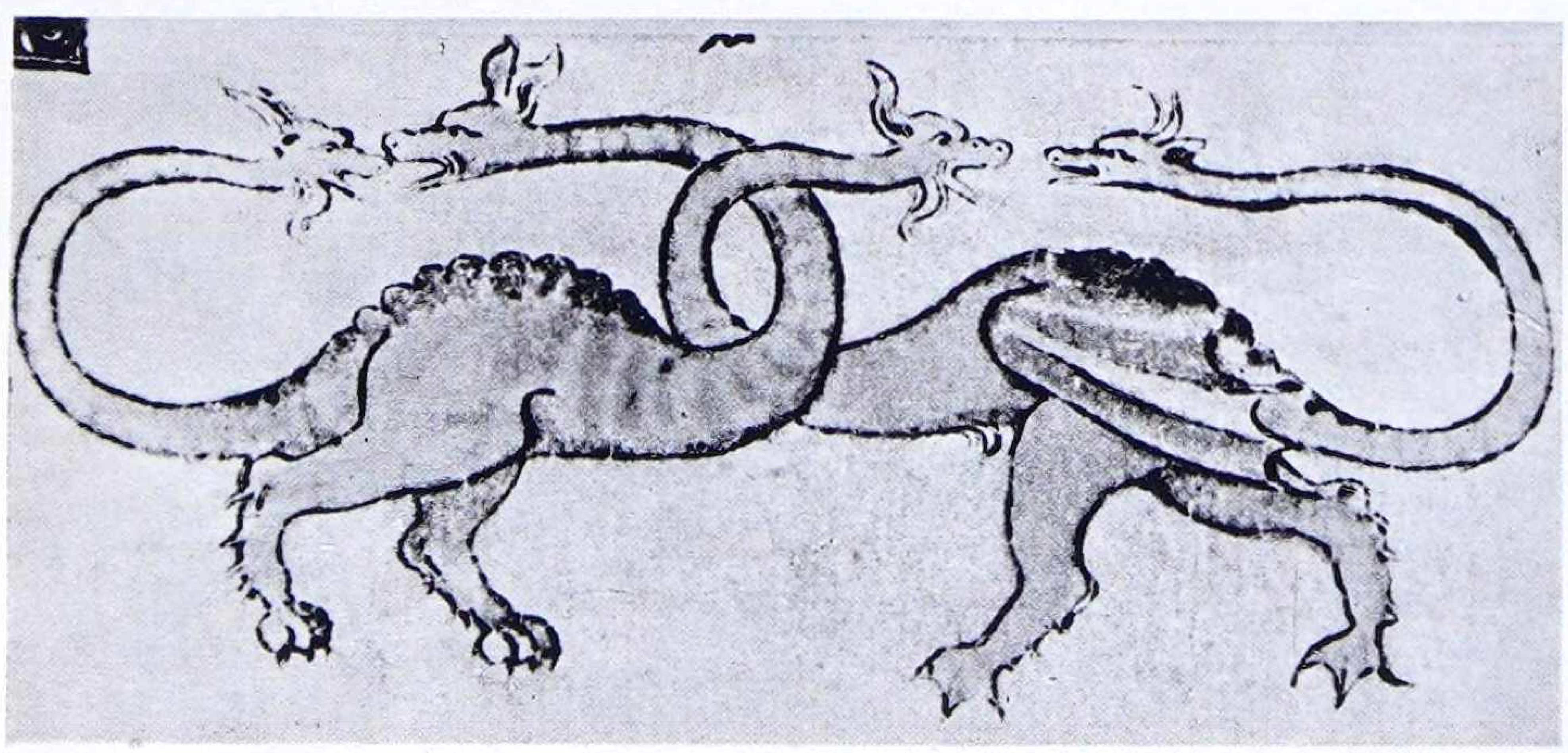
Le miracle des miracles est à la base de ces *Unsinn* qui apparaissent dans les régions où l'on arrive en chevauchant une oie bleue :

Ich quam geriten in ein lant
ûf einer blâwen gense, dâ ich âvantiure vant...

et où l'on trouve, entre autres, un épervier et un corbeau pêchant des porcs dans un ruisseau, un ours poursuivant le faucon dans le ciel, l'écrevisse volant avec la colombe, trois géants pris dans un piège et mordus par un coq... (Reinmar von Zweter). Par leur côté burlesque et par leur implacable déraison, par les images précises qu'ils suscitent, les *Lügendichtungen* — les *poèmes du mensonge*, contiennent les éléments de la drôlerie, dont ils précèdent l'éclosion sur les bordures du livre. En écrivant, dans le prologue de son œuvre, « qu'il ne doit y être traité que de moqueries, de folâtries et de mensonges joyeux », Rabelais se sert encore de mots qui correspondent exactement à une définition de ces sujets d'enluminures.

La composition de la page, avec le texte et son illustration cernée de dessins amusants, peut être comparée aussi à la structure d'un sermon, procédant par le contraste de l'enseignement élevé et des historiettes, des paraboles et des fables drôlatiques [12]. Les Franciscains et les Dominicains se sont spécialisés dans cette méthode, en réservant ordinairement les divertissements pour la fin — la marge inférieure de l'exposé — alors que l'attention fléchit. Des recueils d'*exempla*, tirés de différents écrits, chroniques, légendes, bestiaires, traités géographiques ont été établis par leurs soins [13]. La plaisanterie, la verve, l'humour de l'époque s'y trouvent enregistrés sans le moindre commentaire ou suggestion sur la manière de s'en servir et ils finissent par refleurir sur leur terrain spécifique. La vogue de ces compilations commence au début du XIIIe siècle et elle décline au XVe siècle.

EN PAGE DE DROITE : FIG. 3 - BESTIAIRE MARGINAL : TRAITÉ DE WALTER DE MILEMETE, 1326-1327. OXFORD, CHRIST-CHURCH. (MANQUE MARGE DE GAUCHE).



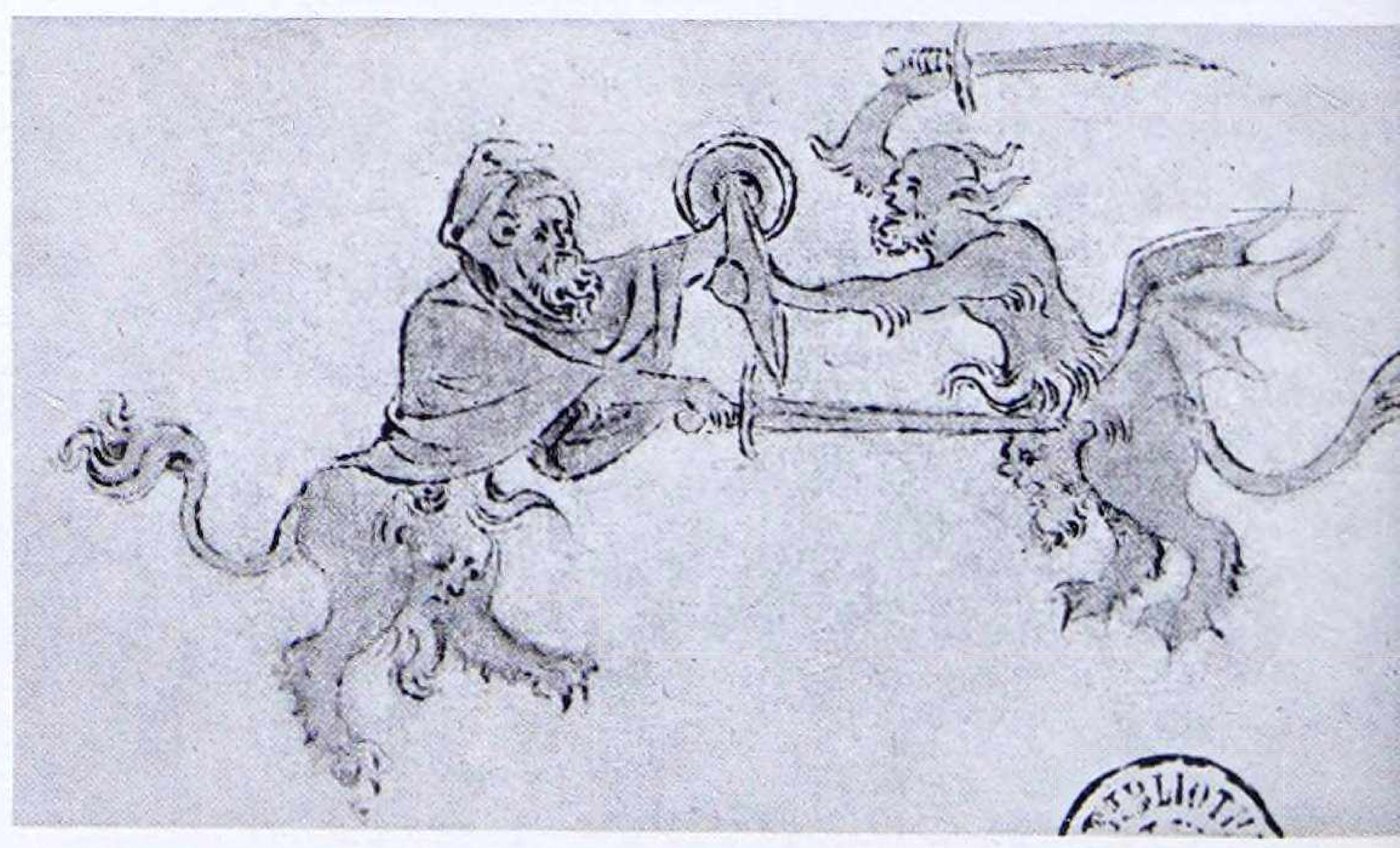


FIG. 2 - BESTIAIRE MARGINAL : PSAUTIER DE LA REINE MARY, C. 1308. LONDRES, BRITISH MUSEUM, ROYAL 2 B. VII.





Certains sujets de Jacques de Vitry († 1240)[14], comme l'étudiant jouant aux dés avec un chat (XI), les rats de ville dînant avec les rats des champs (CLVII), la scène galante avec une nonne et un jeune homme (LX), les singes (XXV et CXXVII), sont des vignettes avant la lettre. Mais des *exempla* pouvaient aussi se rapporter à la décoration des manuscrits. Les deux répertoires, figuratif et littéraire, se rejoignent et se développent dans le même sens, de sorte que l'on a pu se demander si les singeries et les grotesques marginaux ne faisaient pas aussi une diversion de parodie, plus ou moins en relation sinon avec le contenu, du moins avec le caractère du livre[15]. Un *Roman d'Alexandre* (1338-1344)[16] montre des combats, dont l'un avec un bouc, et des orchestres caricaturaux, en face des scènes de tournois et de banquets. Il offre l'un des rares exemples de relation directe entre la marge et le récit. Tout en correspondant, par la technique du jeu sur deux registres opposés, aux intermèdes et aux *lazzis*, utilisés dans la prédication et le théâtre — Shakespeare et la *Commedia dell'Arte* se servent encore de ses effets — le décor marginal s'épanouit dans sa sphère propre et sur ses propres éléments comme une évocation d'un monde à l'envers, morphologique et imagé, indifférent aux thèmes qu'il encadre.

Matériellement, son développement résulte, d'une part, de la transformation du moyen âge tératomorphe ancien, avec ses abstractions et ses conformités déformatrices, son art de la métamorphose et des mélanges d'êtres et de formes, sa poétique de la fiction, dans la substance du moyen âge nouveau, et, de l'autre, du débordement des « hellénismes » gothiques qui, eux aussi relèvent des couches profondes et lui ouvrent de nouvelles voies. Une vie intense jaillit de cette jonction, suivie d'interversions systématiques des éléments où toutes les branches de la nature se plient aux artifices, où tous les artifices sont intégrés à la nature. Une imagerie, des procédés et des schémas précis de composition s'y restituent dans leur intégrité, en renouant sans cesse avec leurs formules primitives. Le déploiement prend place dans le décor des plantes grimpantes et dans leur foisonnement, en transformant la flore en faune, en repeuplant son monde de funambules par toutes les créatures de l'imagination qui se trouvaient à sa portée. La variété des différentes écoles est définie par le dosage des deux partis contraires. Le système se répand selon la même trajectoire et en



même temps que l'ornementation zoomorphique sculptée, avec un accent plus marqué sur la périphérie Nord-Ouest et Nord-Est [17] et un ralentissement dans les décades autour de 1400 qui correspond à une période transitoire entre deux phases.

2

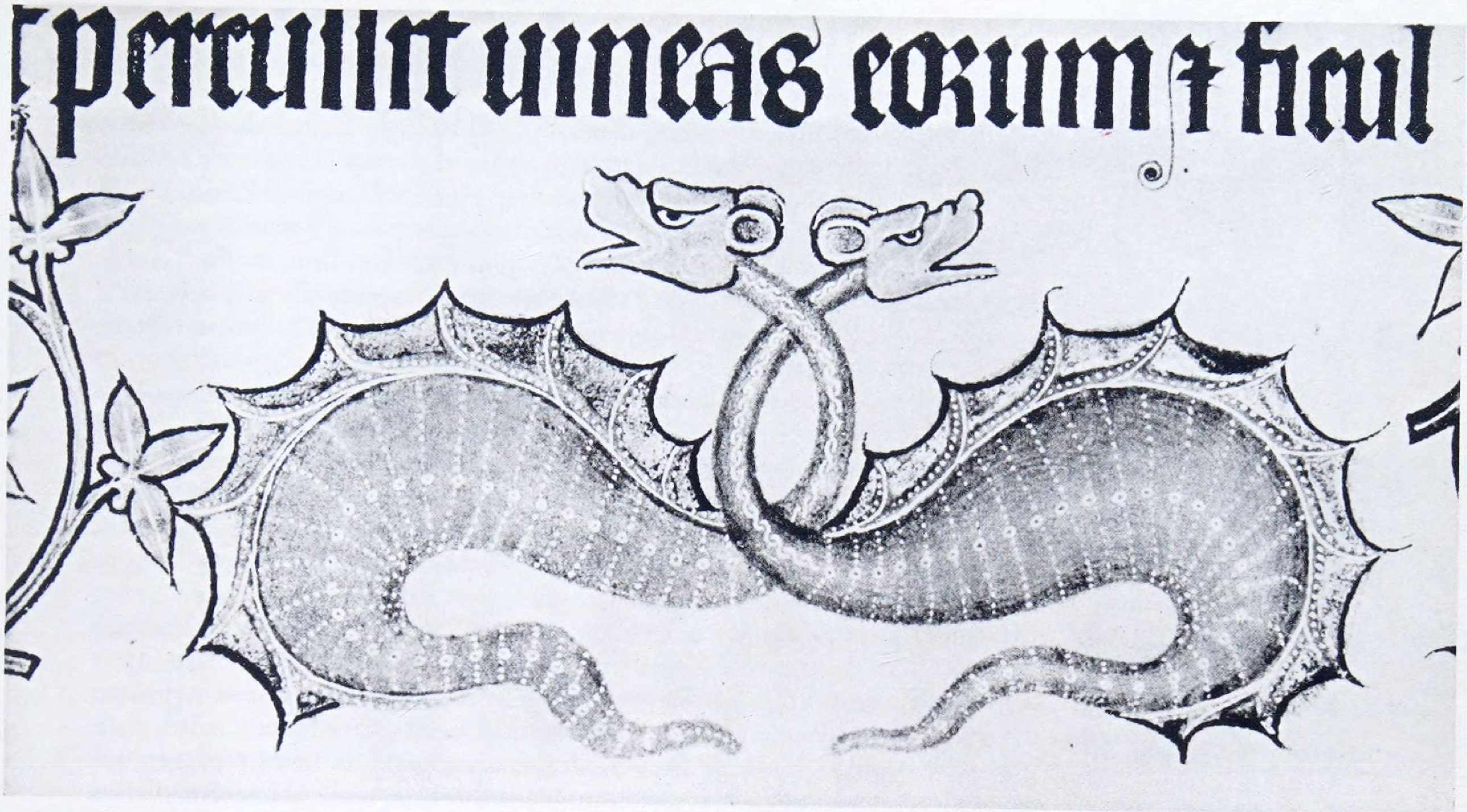
Le *Psautier* qui a été exécuté en 1284 pour Alphonse, deuxième fils d'Edouard I^{er}, dit le *Psautier Tenison* [18], est généralement cité, avec le Petrus Comestor d'Ashbridge (c. 1283), en tête de la série anglaise touchée par les apports français faisant éclore les formes nouvelles. Les plantes grimpantes qui s'ouvrent sur les marges respirent la même fraîcheur que sur le continent. Mais les combats et les poursuites qui se déroulent le long des tiges ressentent encore la violence romane. Des dragons zébrés et des griffons farouches voisinent avec de petits oiseaux perchés. Dans le *Psautier Windmill* [19], de la fin du XIII^{e} siècle, qui doit son nom au minuscule moulin à vent de la première page, l'illustration est pleine d'une grâce maniérée que Cockerell a qualifiée de « parisienne », tandis que dans les bouts de lignes se multiplie une faune saugrenue : têtes à patte d'oiseau, composés de quadrupèdes et d'entrelacs, bassets monstrueux se rallongeant conformément à la justification, animaux avec des mains jaillissant de l'arrière-train ou du poitrail, des pieds coiffant la tête comme un panache, parviennent à l'inimaginable, à partir des inventions du passé. Les figures débordent souvent sur les marges mêmes. Leur dessin est ferme et fin.

Les bouts de lignes des *Heures* à l'usage de Salisbury (fin du XIII^{e} siècle) [20], avec des bêtes aux corps plissés comme un accordéon, aux cous pareils à des serpents velus, ont été rapprochées de ces compositions (fig. 1), tandis que d'autres manuscrits, le premier *Psautier* de Peterborough [21], par exemple, conservent encore le caractère roman des créatures multipliées dans les colonnes du texte, dragons, dragons à torse humain, sirènes-oiseaux, sirènes-poissons.

Les trois écoles insulaires de la première moitié du XIV^{e} siècle, l'Est anglien, les groupes du *Psautier* de la Reine Mary et du *Psautier Tickhill*, poursuivent ce développement sur les mêmes bases. Le *Psautier* donné par

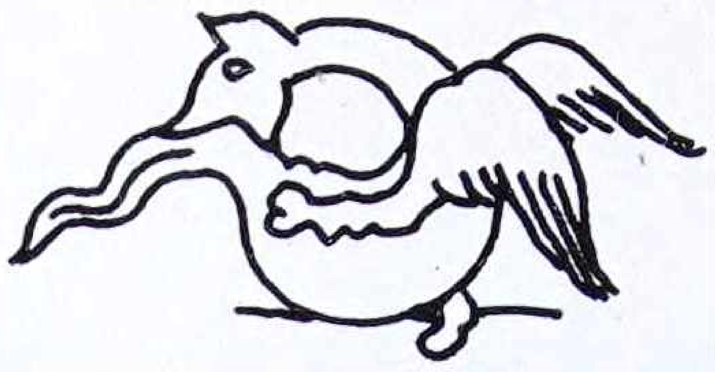
FIG. 4 - BESTIAIRE MARGINAL : PSAUTIER LOUTERELL, C. 1340. LONDRES, BRITISH MUSEUM, ADD. MS. 42130.

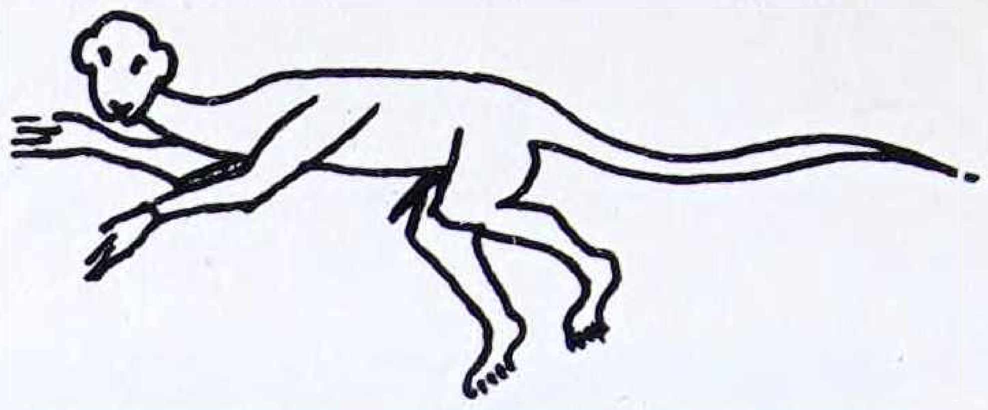



percussit uineas eorum ⁊ ficul


ar in ueritate tua letetur cor

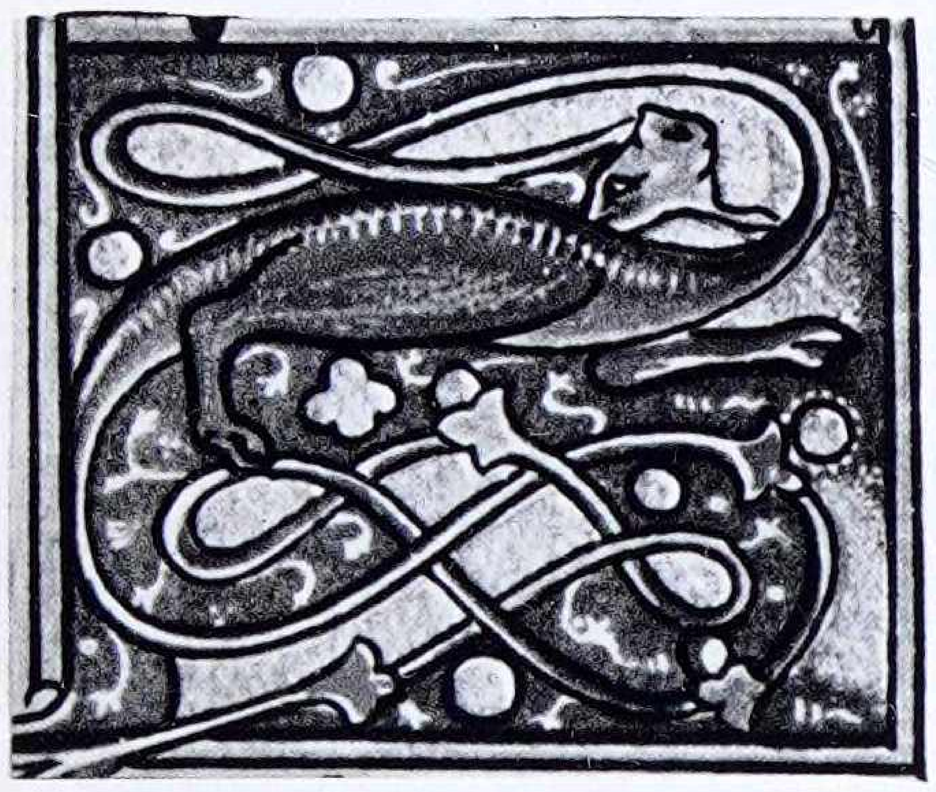
B.







A.



B.





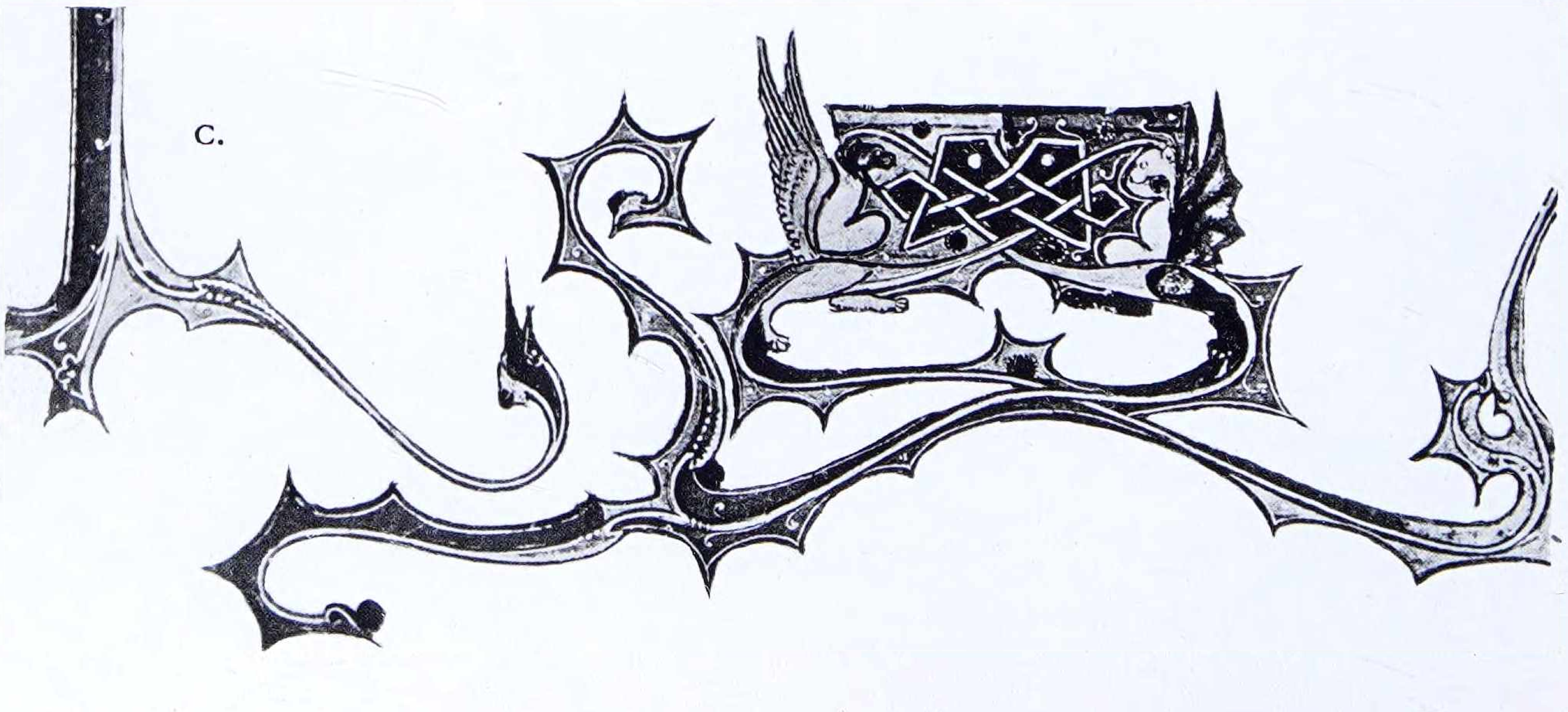
FIG. 5 - DRAGONS ET GROTESQUES PARISIENS : A. ÉVANGILES, FIN DU XIII^{e} SIÈCLE. BRITISH MUSEUM, ADD. MS. 17341. - B. DÉCRET DE GRATIEN, 1314. PARIS B. N., LAT. 3808. - C. ÉVANGILES DE LA SAINTE-CHAPELLE, 1260-1270. PARIS, B. N., LAT. 17326.

le moine Ormesby au prieuré bénédictin de Norwich (c. 1300) [22], qui appartient à la première de ces familles, développe les marges avec leurs ors, leurs rouges et leurs bleus denses sur plus de la moitié de la surface de la page. Une sève nouvelle jaillit dans les rinceaux chargés de feuilles charnues et abritant un peuple affairé. Les plantes sont souvent des dragons, les figurines perchées, des êtres fantastiques parmi lesquels plusieurs ont une queue terminée par une main. On y retrouve les lutteurs du *Psautier* de Belvoir Castle et l'hydre de l'*Apocalypse* anglo-normande à quatre têtes seulement dont l'une tranchée par un guerrier. Deux lièvres, qui se battent à côté avec une massue et un sabre, apparaissent comme une caricature de la drôlerie. Dragons zébrés, poissons, quadrupèdes avec des cous formant des nœuds complexes et des torsades régulières animent les bouts de lignes par les replis de chiffres établis depuis des siècles, et une agitation spontanée. La flore et la faune vraies, les assemblages factices et les spéculations géométriques les plus arides s'y associent dans une même éclosion et se répandent ensemble. L'envahissement de la nature gothique intègre toutes les formes, toutes les images dans son domaine.

Dans le *Psautier* de la Reine Mary (c. 1308) [23] qui, par ailleurs, reprend intégralement les représentations du Zodiaque et des *Travaux des Mois* d'après un manuscrit du XI^{e} siècle [24], c'est le *Bestiaire* entier qui se regroupe sur les marges. Il ne s'agit plus seulement d'espèces courantes, suivant de près la version de Pierre le Picard. Une cinquantaine de bêtes étranges qui ne figurent dans aucun texte, un singe aux bois de cerf, une sirène-oiseau avec des ailes membraneuses au dos, des ailes à plumes sur la tête, un homme sans bras, avec un corps humain sortant du dos, des « grylles », c'est-à-dire des créatures formées par l'assemblage de têtes humaines et animales, des « quadrupèdes à deux pattes », issus de la glyptique antique ou des monnaies anglo-saxonnes [25] complètent pour la première fois la ménagerie des sciences naturelles (fig. 2). La jonction des deux séries — illustrations des fables littéraires, reproductions des êtres fabuleux provenant des fonds purement figuratifs — se produit naturellement sur les bordures d'un livre.

Le *Psautier Tickhill* [26], exécuté entre 1303 et 1314, à Worksop, où se trouvait, depuis 1187, l'un des *Bestiaires* les plus fameux de la fin du XII^{e} siècle, est, avec les manuscrits qui s'y rattachent, le moins anglais de ces trois groupes. Les grotesques marginaux (têtes de taureaux ailés, bestioles

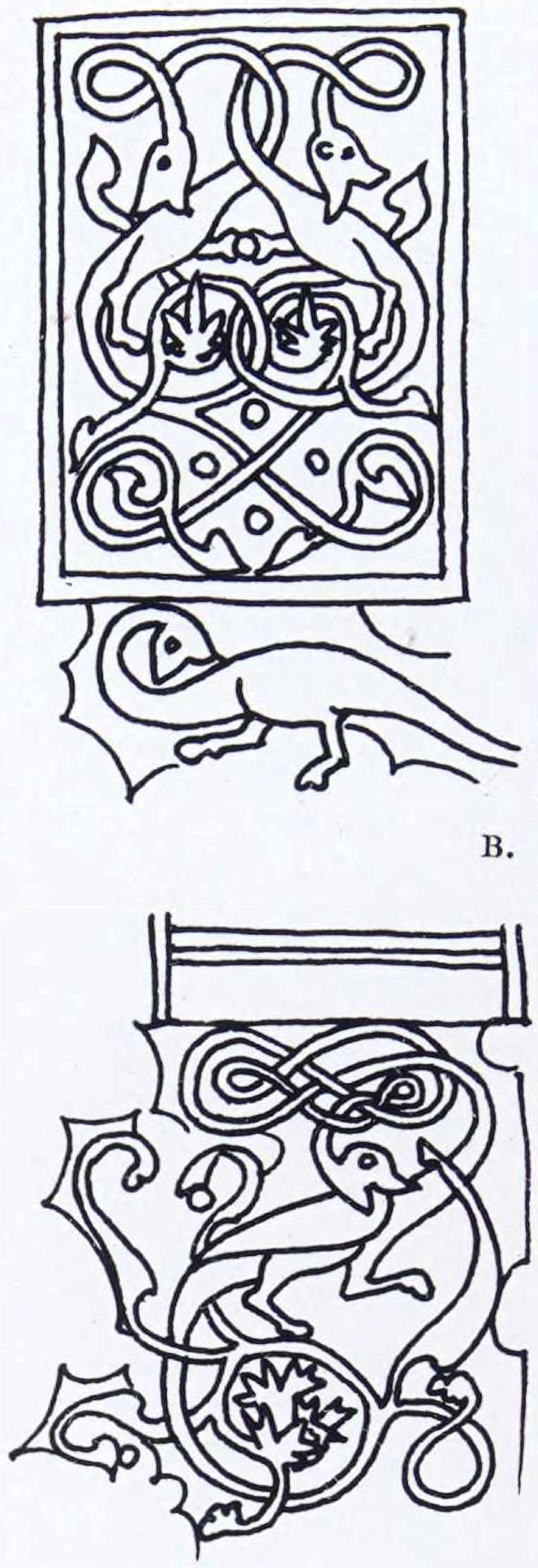
C.





A.

avec une tête à chaque extrémité du tronc), les bouts de lignes (poissons, dragons, hybrides antithétiques) y sont encore nombreux, fébriles. Sans avoir la même virulence, ils ont un sens peut-être plus aigu encore de la drôlerie. La série a été mise en relation, moins avec Paris, qu'avec le Nord et le Nord-Est de la France. Mais l'Angleterre tératomorphe se réaffirme avec force au cours du deuxième quart du XIVe siècle.



B.

Le Traité de *La Noblesse, la Sagesse et la Prudence des Rois* de Walter de Milemete (Londres ? 1326-1327) [27] cloisonne ses marges selon une tradition insulaire, en compartiments rectangulaires, chacun avec un entrelacs, un personnage ou une bête : trifrons, dragon-rinceau, sirène-poisson, oiseau ou quadrupède à tête humaine d'un dessin large et nerveux à la fois (fig. 3). Le maniérisme gothique y rejoint le maniérisme roman plus coloré et plus robuste, gardant, même dans le pittoresque, une qualité monumentale. Le *Psautier Louterell* (c. 1340) [28] contient la plus extraordinaire collection de *babewyns*. La famille romane des monstres à corps double, tête unique, à corps unique et à tête double, y donne une nouvelle branche de bovidés, de chiens et de hiboux. Un oiseau bicéphale surmonte un double corps humain à deux pattes. Deux faces humaines surgissent de chaque côté d'un corps avec un masque au milieu. On y rencontre également une vache à queue de coq, aux ailes de papillon, une tête coiffée d'un poisson et une danseuse acrobatique avec les jambes en l'air, transformées en oiseau. Le dragon à roues constitue le plus ancien exemple qui nous soit parvenu de l'assemblage d'un corps vivant et d'un objet inanimé. Les créatures sont grandes, féroces, occupant souvent une marge entière du folio (fig. 4). Certaines de leurs parties semblent être en bois peint, pareilles aux pièces de rechange d'un jeu, mais les visages dramatiques, les têtes des animaux aux grands yeux ronds, aux becs crochus, à l'expression tendue confèrent à ces montages un caractère d'autant plus inquiétant. Apparaissant sur le même champ de la bordure des pages où sont montrées avec la précision d'un document historique des scènes de la vie contemporaine anglaise (une charrette de paysans, le coche des dames de la famille royale), cette faune à rebours en représente la face tourmentée. Le manuscrit relève de l'Est anglien dont la dernière action se manifeste, après une période d'interruption attribuée à la peste noire, dans plusieurs livres destinés à la famille de Bohun (c. 1370) [29], où se retrouvent encore des figurines étonnamment romanes par la brutalité et la rigueur de leurs traits.

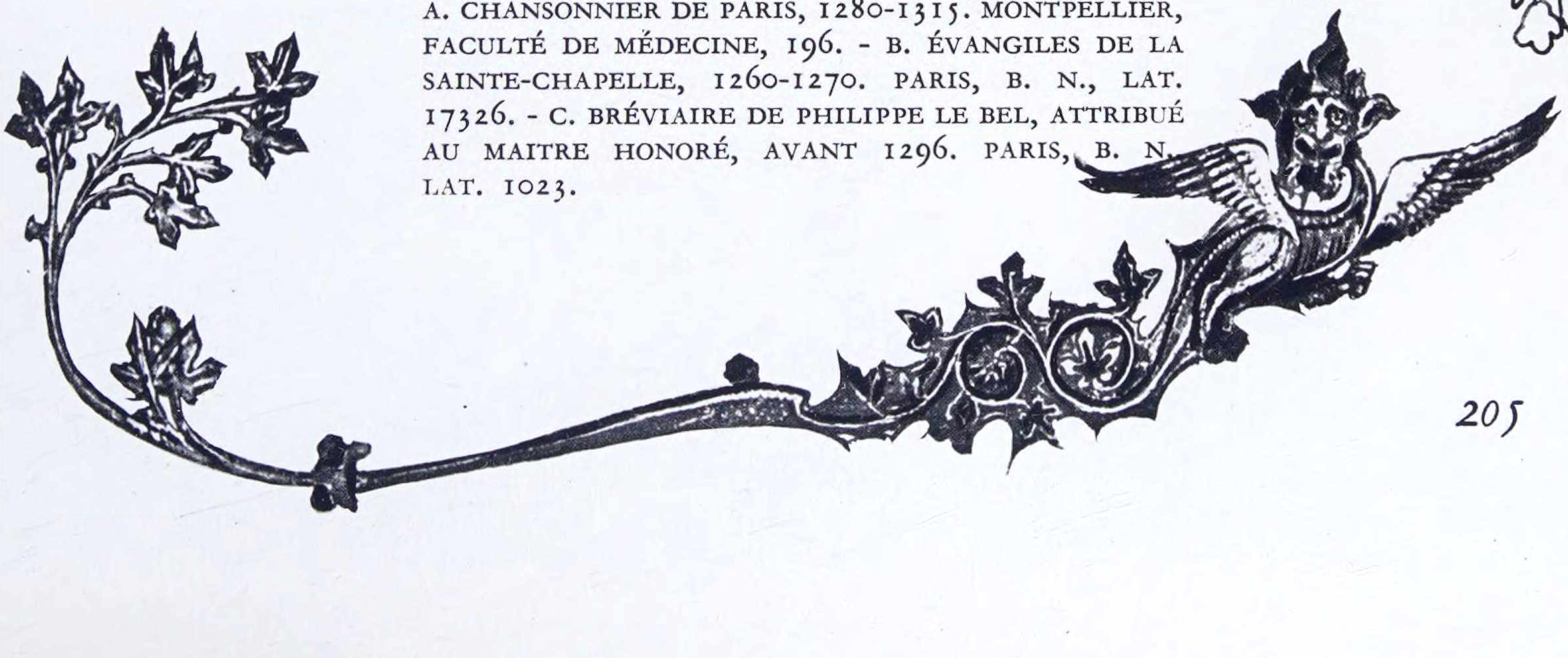


A.



C.

FIG. 6 - GROTESQUES ET DRAGONS PARISIENS : A. CHANSONNIER DE PARIS, 1280-1315. MONTPELLIER, FACULTÉ DE MÉDECINE, 196. - B. ÉVANGILES DE LA SAINTE-CHAPELLE, 1260-1270. PARIS, B. N., LAT. 17326. - C. BRÉVIAIRE DE PHILIPPE LE BEL, ATTRIBUÉ AU MAITRE HONORÉ, AVANT 1296. PARIS, B. N., LAT. 1023.



3

En face de ces séries anglaises évoluant dans le même sens, c'est dans les centres parisiens, d'où sont venues les principales rénovations, que se trouvent aussi les principaux foyers de résistance au développement des grotesques marginaux. La famille des manuscrits, qui s'échelonne depuis les *Evangiles* de la Sainte-Chapelle (1260-1270) [30] jusqu'au *Chansonnier* de Paris (début du XIVe siècle) [31], raffine à la fois sur l'abstraction et sur la vie, en multipliant, d'une part, les êtres filiformes de plus en plus imperceptibles dans les rinceaux et dans les entrelacs qui rivalisent avec les labyrinthes celtiques, de l'autre, les bestioles et les oiseaux perchés, plus proches, pour la plupart, de la nature carolingienne que des drôleries romanes. Les animaux, incorporés à l'ornement, s'amplifient et leurs contours se déchirent avec l'éclosion d'une flore plus touffue de la fin du XIIIe siècle [32] (fig. 5 et 6). Parfois, de véritables têtes de feuilles se balancent à leur cou. Des figurines romanisantes, parmi lesquelles un dragon et une danseuse en cercle, un dragon à tête d'oiseau tenant une perle dans son bec, conformément à l'usage sassanide, deviennent nombreuses, de leur côté, dans le Gratien de 1314 qui, pour Porcher, a été probablement exécuté à Paris même, mais dont le scribe fut un Anglais [33].

C'est à Pucelle qu'est due, toutefois, la floraison la plus puissante de ces caprices. Des libellules, des papillons et des oiseaux légers voltigent autour des antennes, ponctuées de feuilles, qui se terminent souvent par des dragons, des troncs humains et des chimères bicéphales dans le *Bréviaire* de Belleville (1323-1326) [34]. Au bas du folio 37, un être composé d'un torse humain sortant du dos d'un animal appartient à une catégorie du *Psautier* de la Reine Mary. La même bête est reproduite au folio 83 des *Heures* à l'usage de Paris dites de Savoie (c. 1330) [35], se rattachant à l'art du maître (fig. 7). Entre temps, les *Heures* de Jeanne d'Evreux (1325-1328) [36] réalisent le chef-d'œuvre insensé des *marginalia* du continent. Le livre minuscule — moins de neuf centimètres et demi sur moins de six — contient près de neuf cents motifs dont la virtuosité d'exécution dépasse les moyens matériels de la vue et de la main.

La créature spécifique à tronc de personnage sur le dos n'y figure pas seulement sur la bordure (fol. 174). Elle glisse aussi entre les assises de la colonne du texte, laissant les têtes et le poitrail en dehors (fol. 31 et 73).



A.

Les marges entières du manuscrit sont envahies par les excroissances des bouts de lignes qui constituent, comme dans le *Psautier Windmill*, le parti dominant de son enluminure. Sirènes-marines, dragons, poursuites de cerfs, poissons reprennent les thèmes romanisants par excellence. Deux chimères entrecroisées, avec leurs queues prises dans deux lignes voisines, projettent leurs courbes symétriques (fig. 8). Mais la drôlerie pétille en même temps avec une verve défiant toutes les malices de l'imagination. Un bouc musicien, avec une mâchoire pour viole et un rateau pour archet, s'échappe d'un bout de ligne où il est poursuivi par un dragon. La barbe d'un animal à tête humaine s'y insère. Le cou d'un escargot y entre, long comme un serpent. Des hommes, avec une queue au lieu de jambes, bondissent en agitant des armes, des trompettes, des livres, des cithares, en empoignant des animaux. L'un d'entre eux enlève sa tête de ses épaules, comme un chapeau. Un diablotin sort de la cruche scellée entre les lettres. Horreur et grâce se côtoient étrangement dans ces dessins microscopiques, aux contours fermes, aux volumes vaporeux, qui rejoignent les fantasmagories anglaises non seulement par leur exubérance baroque, mais aussi par des motifs déterminés. On les a rapprochés des *Heures* flamandes de 1320 [37] dont les figures semi-marginales procèdent d'un prototype commun.

Le *Bréviaire* dit de Charles V (avant 1380)[38] reprend encore un certain nombre de ces thèmes, se rattachant surtout au *Bréviaire* de Belleville, mais Paris devient en général de plus en plus discret en monstres. Les dragons se perdent finalement dans les feuillages et dans les branches qui les ont animés vers 1300, tandis que les grotesques se raréfient en face de petits oiseaux perchés, dessinés avec esprit. Les fantaisies du groupe Pucelle sont comme un feu d'artifice auquel succède une accalmie.

Le développement est plus constant, plus régulier sur toute la chaîne des ateliers périphériques du Nord où les apports nouveaux se greffent différemment sur les systèmes locaux persévérant dans leur hantise des « mondes à rebours ». Dans le Nord-Ouest, il prend directement la suite de la série anglo-artésienne, marquée par les dragons zébrés, faisant intervenir la flore et le géométrisme parisiens, et déversant sur les rameaux des plantes grimpantes une multitude des funambules les plus étranges.

La décoration de l'*Histoire du Graal* de Robert de Borron, inaugure [39] cette phase, vers 1280. Les méandres des dragons reprennent les abstractions des *Evangiles* de la Sainte-Chapelle sur une échelle plus large et plus solide.

FIG. 7 - LA BÊTE A TORSE HUMAIN : A. PSAUTIER DE LA REINE MARY, C. 1308. LONDRES, BRITISH MUSEUM, ROYAL 2 B. VII. - B. HEURES DE JEANNE D'ÉVREUX, 1325-1328. NEW YORK, METROPOLITAN MUSEUM. - C. HEURES A L'USAGE DE PARIS, C. 1330. PARIS, MUSÉE JACQUEMART - ANDRÉ, MS. I. (AGRANDIS).

B.

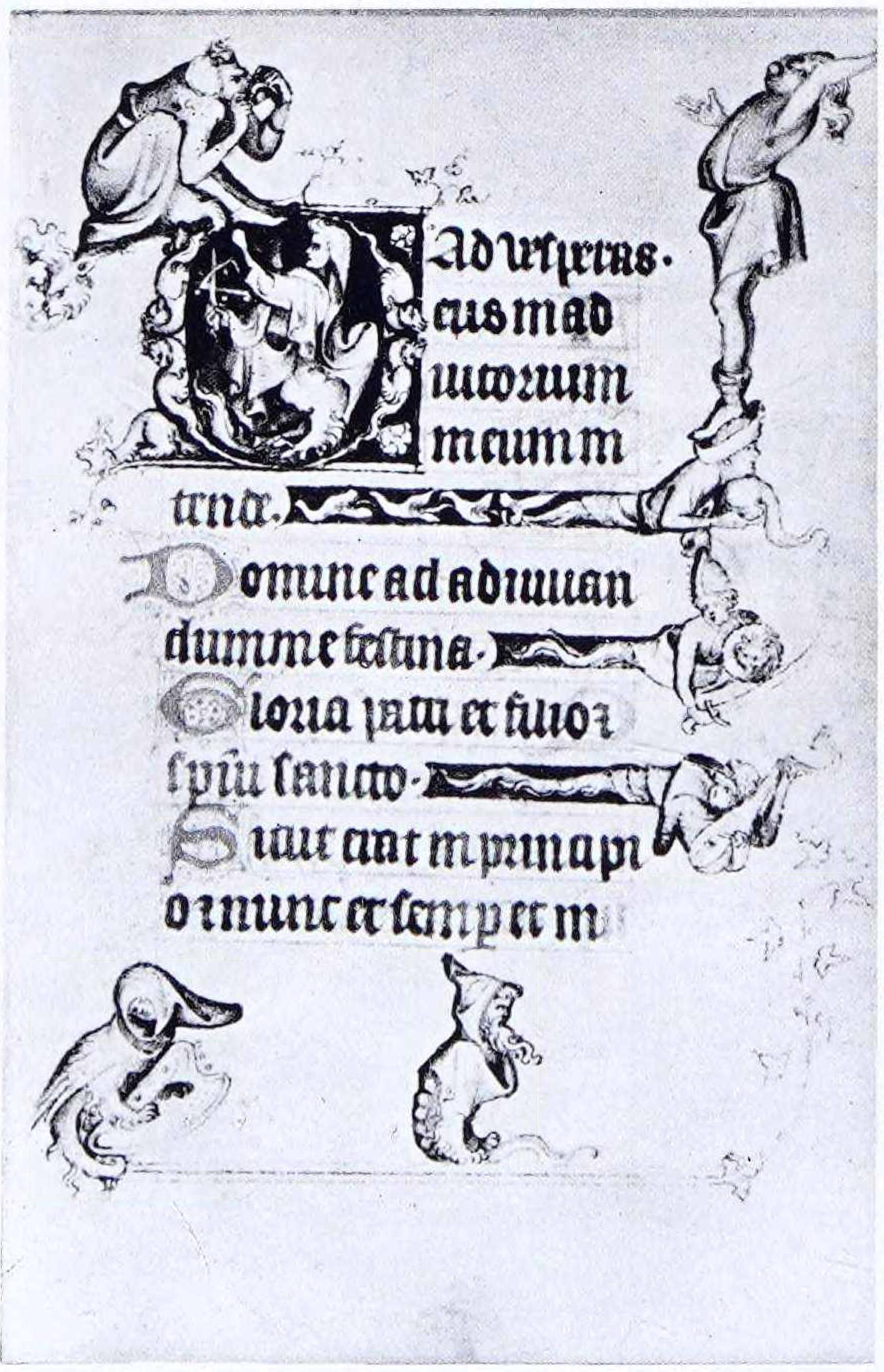


C.



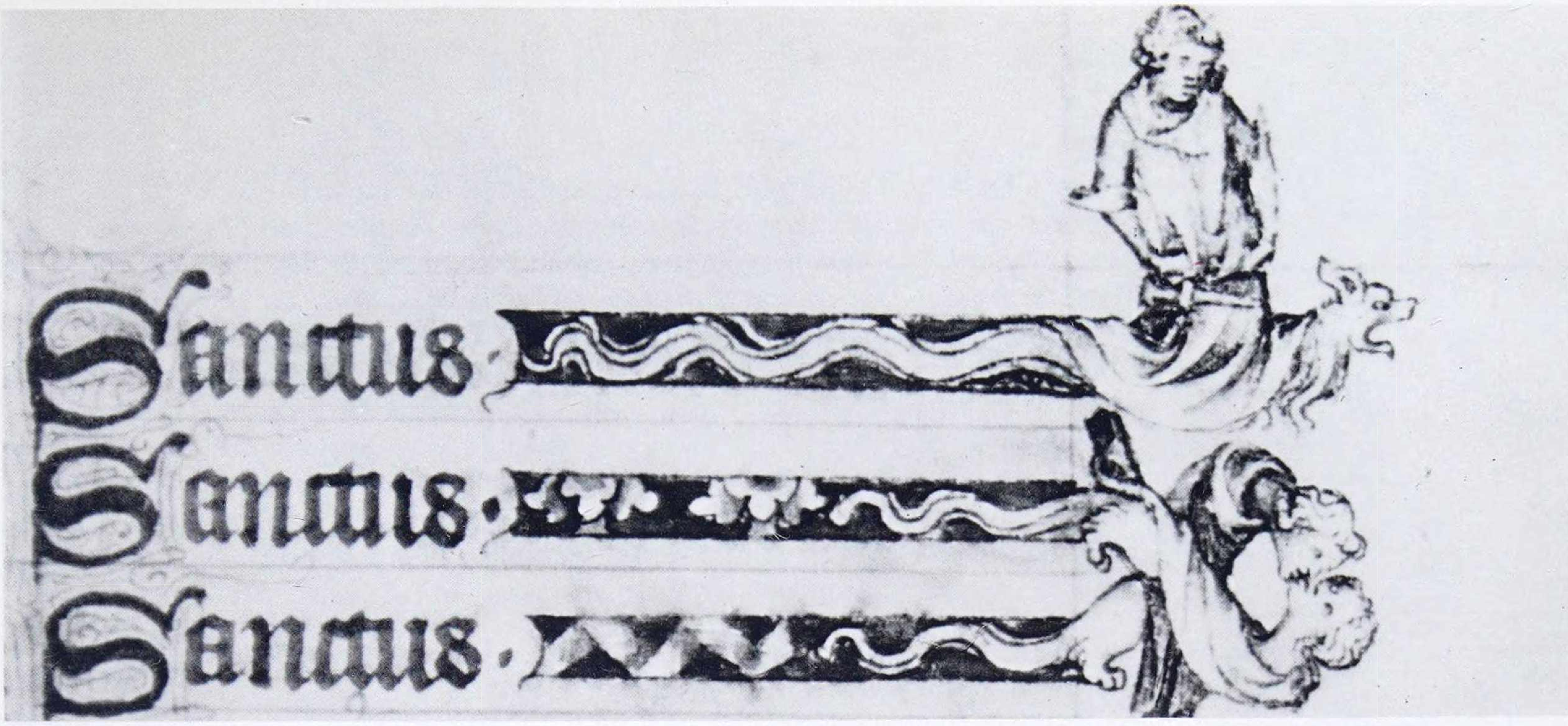
Les rinceaux se chargent de têtes, souvent doublées, de boucs et d'hommes aux traits narquois étonnamment vivants. Un personnage armé d'un glaive a une longue tige, sans tête, pour cou. Les êtres composites sont remuants, nombreux, d'une virulence et d'un humour sans frein. Une tête d'oiseau à pattes se double d'un oiseau entier qui le surmonte comme une crête. Une tête humaine couronnée s'avance sur un bec d'oiseau auprès d'un homme sur des échasses (fig. 9). Des personnages déguisés en animaux se mêlent à cette faune (fol. 261, 295 v, 339 v). L'un d'entre eux est dans un sac velu avec une tête de cerf. Une fente au milieu laisse apparaître son visage (fig. 12). Il marche sur une branche suspendue, se terminant par un dragon, accompagné d'une cornemuse et de deux trompettes jouées par un génie bifrons. Une atmosphère de mascarade et de fête baigne toutes ces transfigurations. La marge éclate comme une kermesse.

Le manuscrit, considéré comme l'un des monuments les plus importants de la peinture du Nord de la France, dans la seconde moitié du XIIIe siècle, fixe un programme de ces combinaisons que l'on retrouve dans plusieurs ateliers régionaux. Un *Psautier* franciscain, de 1290 environ [40], reprend les éléments de ses enluminures, y compris la double tête de bouc, à une échelle plus petite. Les *Heures* de Thérouanne, de Marseille et de Paris (fin du XIIIe siècle) [41], où la même tête d'animal cornu se pose comme un cachet du groupe, et un *Psautier* de Thérouanne (c. 1300) [42] abondent en drôleries de la même espèce avec une nette prédominance de grylles. Des figures alertes dans leur déformation et dans leur bizarrerie bondissent sur les branches et sur les dragons qui gardent souvent les traces de leurs raies.



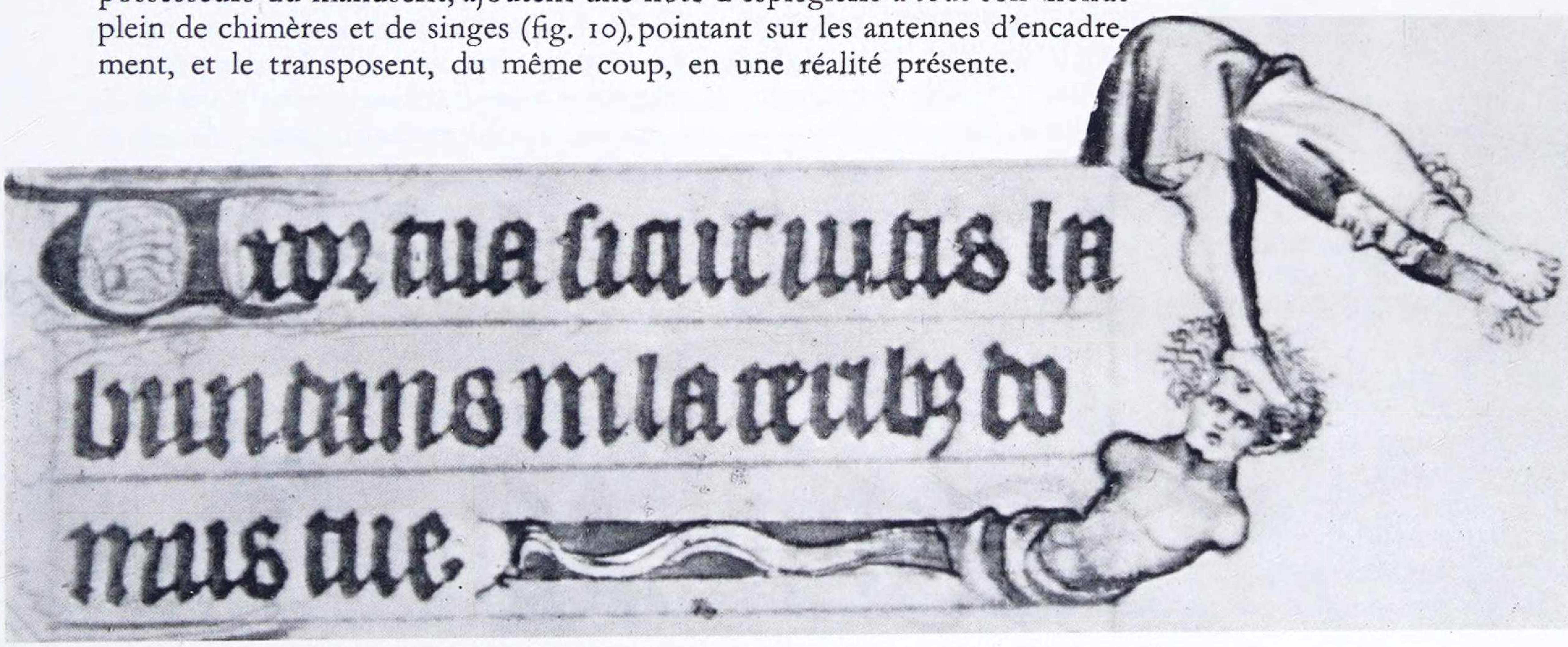
A.

FIG. 8 - BOUTS DE LIGNES : HEURES DE JEANNE D'EVREUX, 1325-1328. NEW YORK, METROPOLITAN MUSEUM. A. DIMENSION RÉELLE. - B. AGRANDISSEMENTS.



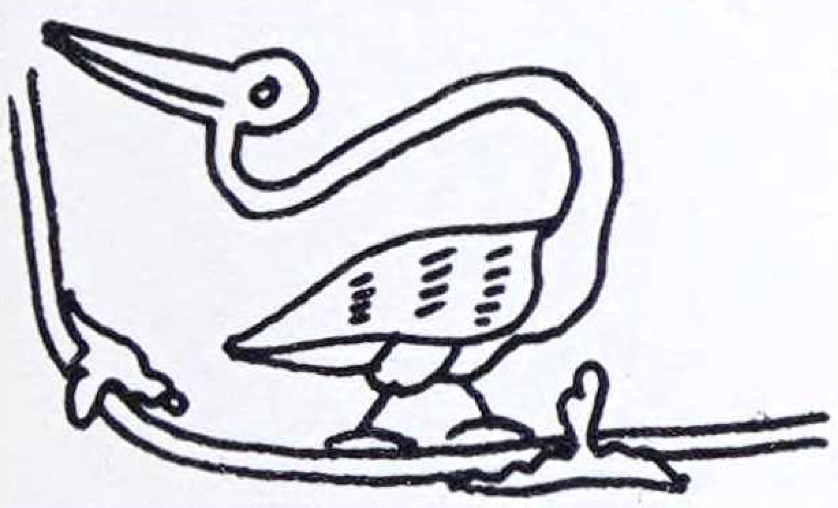
B.

Les dragons zébrés, d'un caractère si différent des dragons « parisiens », réduits à des chiffres dépouillés ou intégrés dans la végétation touffue, dominent encore sur les bordures de plusieurs manuscrits archaïsants de la même période[43]. Mais les petits êtres marginaux se répandent, eux aussi, en foule dans tous les centres novateurs. Des oiseaux, des chiens perchés, en or, des basilics aux ailes dorées, des groupes antithétiques, des quadrupèdes à queues entrelacées, des grylles avec des perles dans le bec, des chasseurs, des musiciens abondent dans une série de livres d'une qualité et d'une richesse inégales, en relation avec Arras[44]. Dans un *Psautier* picard (c. 1290)[45] qui, par ailleurs, reproduit les grands reptiles à double corps et tête humaine du *Psautier* liégeois, certaines figures sont accompagnées d'inscriptions qui les situent dans les milieux régionaux. Ainsi les femmes dansant, lisant, en face des monstres, sont « dame Marole le bel », « dame de Morvel », « la demisele d'Aties ». « Me dame de Wavenies » converse avec un dragon. Les légendes, rapportées par l'un des premiers possesseurs du manuscrit, ajoutent une note d'espièglerie à tout son monde plein de chimères et de singes (fig. 10), pointant sur les antennes d'encadrement, et le transposent, du même coup, en une réalité présente.

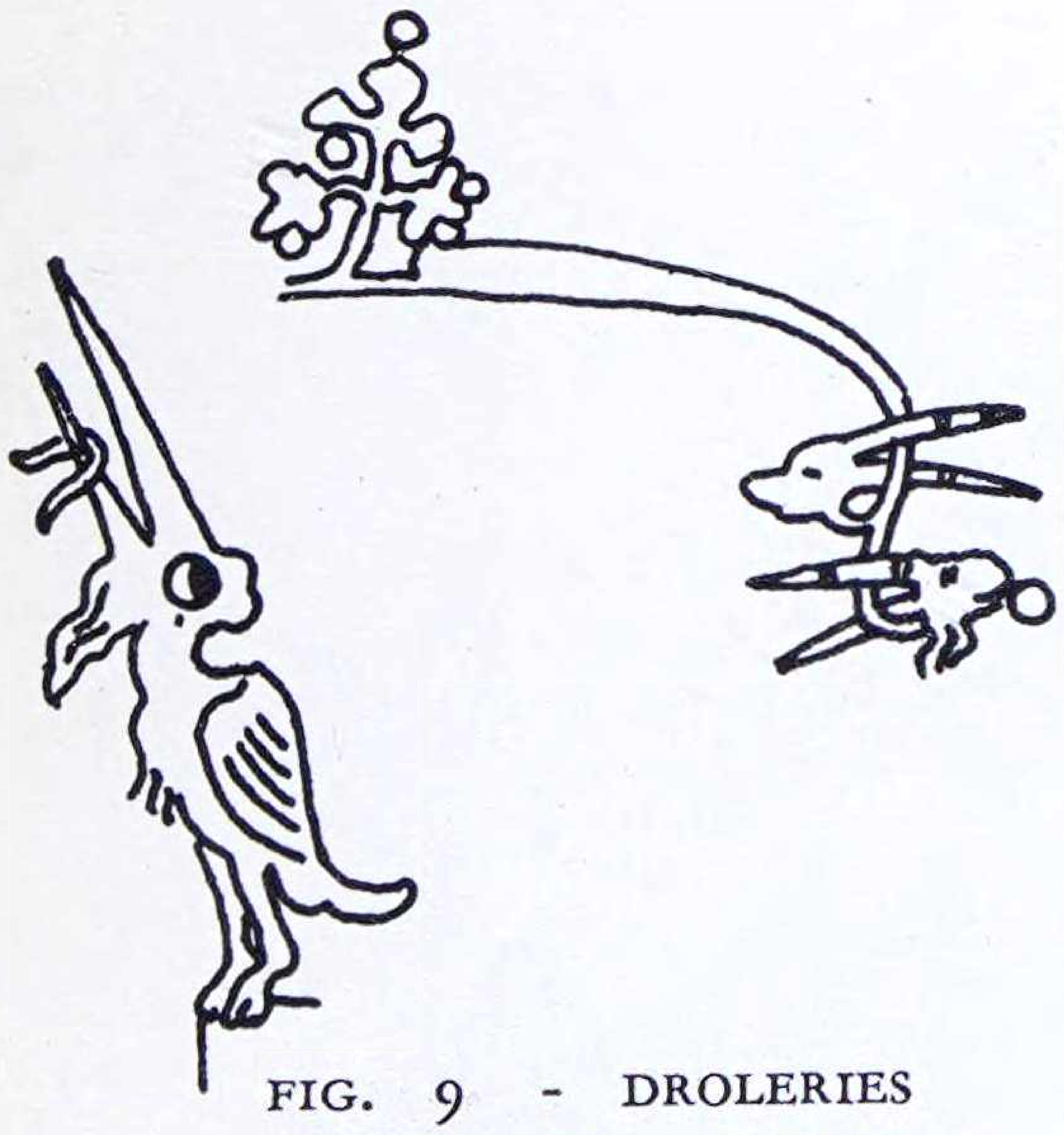




A.



B





Dans les *Heures* dites de Mahaut d'Artois (début du xive siècle) [46], un sonneur de trompette, debout sur des feuillages fragiles, habillé en cerf, avec une tête aux bois magnifiques, reprend le thème de déguisement du livre de Borron. On y voit aussi une tête à jambes, avec un bouclier et une arme dans les mains, qui se retrouve dans le *Bréviaire* du Saint Sépulcre de Cambrai [47]. Ce sont surtout les figures identiques qui établissent certains jalons des vastes répertoires enchevêtrés se répandant sur le même fonds. Le manuscrit contient, d'une part, une flore et des dragons déchiquetés comme chez le maître Honoré, de l'autre, des bêtes spécifiquement romanes, à corps ou à tête doubles, enlacés, entrecroisés dans des schémas rigides et symétriques (fig. 11). Le *Roman d'Alexandre*, enluminé probablement à Bruges, sur une commande anglaise ou pour un Anglais, par Jean de Grise (1338-1344) [48], multiplie les masques représentés souvent dans ces écoles voisines (fig. 12). Des personnages, portant des têtes de chèvre, d'âne, de chien, de bœuf, de lièvre, de renard, d'aigle, s'élancent le long des tiges tendues sur les bordures, comme dans un cirque, avec des dames non déguisées. Les pélerines qui font partie de ces accoutrements sont parfois frappées d'armoiries. Le visage d'un homme, plié en deux, pointe sur le poitrail du cerf dont il revêt la peau, comme sur un grylle. Les dessins apportent une documentation détaillée sur les costumes des fêtes et du théâtre de l'époque. Le spectacle se déroule, à la suite des drôleries marginales, avec des créatures surnaturelles (des lapins portant des hommes aux bras et aux jambes liés, des coqs sur des échasses) et dans le même enchantement. Les feuillages gras et découpés relèvent de l'Est anglien.

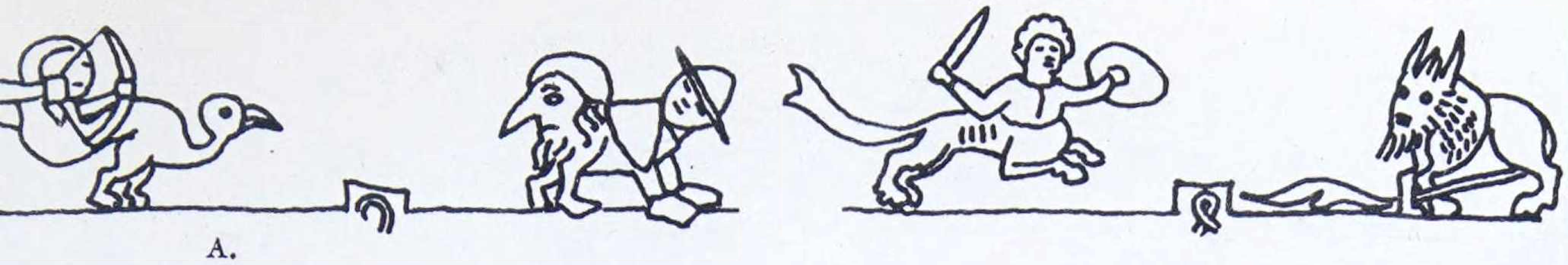
Des grisailles, correspondant à celles du *Psautier* de la Reine Mary, en Angleterre, et de Pucelle, en France, apparaissent aussi, de temps à autre, dans cette zone. Celles du *Missel* à l'usage de Saint-Vaast (troisième-quatrième décade du xive siècle) [49], avec des grylles et des centaures-musiciens sont d'une finesse remarquable, celles de *la Quête du Graal* de l'Arsenal [50], signée en 1351 par Pierart dou Tielt, originaire de Tournai — d'une vigueur presque populaire. Les *Heures* de Marguerite de Beaujeu (c. 1361) [51], qui réunissent près de mille deux cents motifs d'enluminures, ont été attribuées, sans raison valable, au même peintre. Des plantes à têtes, des plantes à tronc humain, des dragons avec des tiges sans tête en guise de cou, comme chez le guerrier du livre de Borron dont on retrouve aussi le trompettiste bifrons à double instrument, serpentent sur les bordures. Bestioles à becs d'oiseaux, faisant le tour du corps entier, reptiles à tête de lièvre, limaces à tête d'homme, animaux dans la coquille, oiseaux, poissons en X, s'y précipitent (fig. 13). La tête d'une femme rampant sur une branche suspendue se sépare de son cou comme dans un bout de ligne des *Heures* de Jeanne d'Evreux et vole. Des membres détachés s'agitent autour des têtes. Le



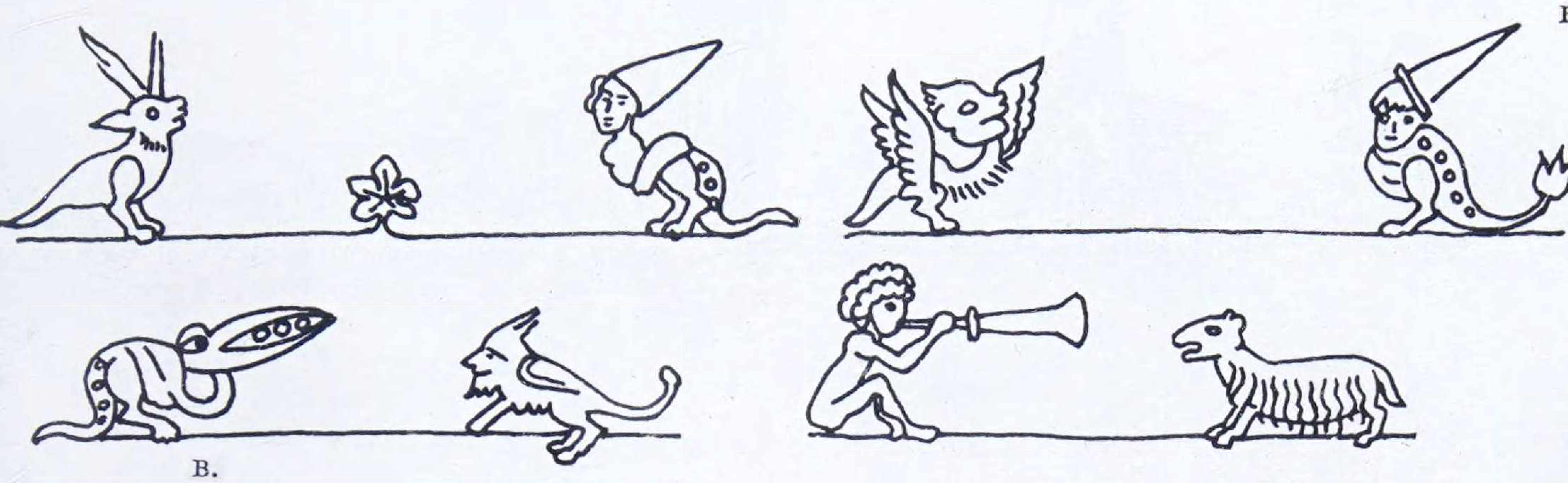
FIG. 9 - DROLERIES MARGINALES : A. ROBERT DE BORRON, HISTOIRE DU GRAAL, C. 1280. PARIS, B. N., FR. 95. - B. PSAUTIER FRANCISCAIN (THÉROUANNES ?), C. 1290. PARIS, B. N., LAT. 1076. - C. HEURES DE THÉROUANNES, FIN DU XIIIe SIÈCLE. PARIS, B. N., LAT. 14284.

C.



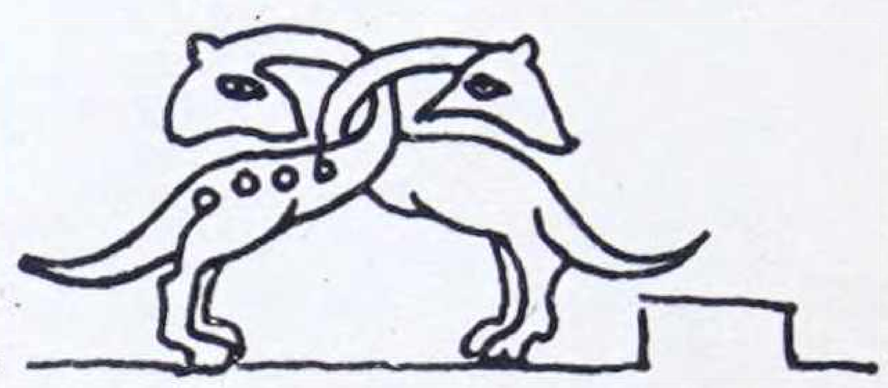


A.

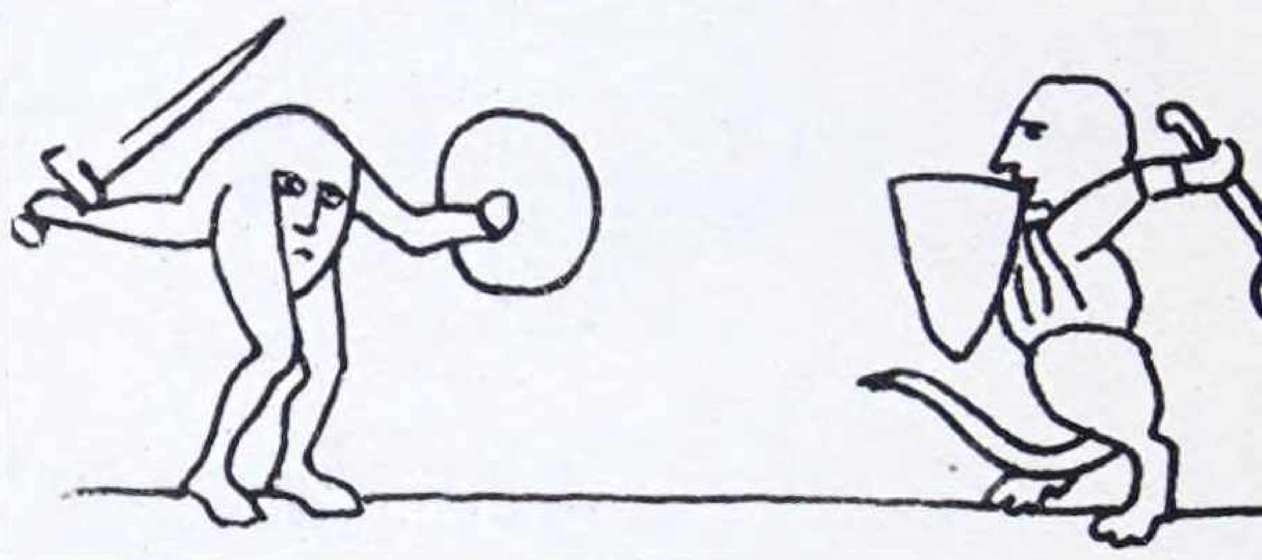


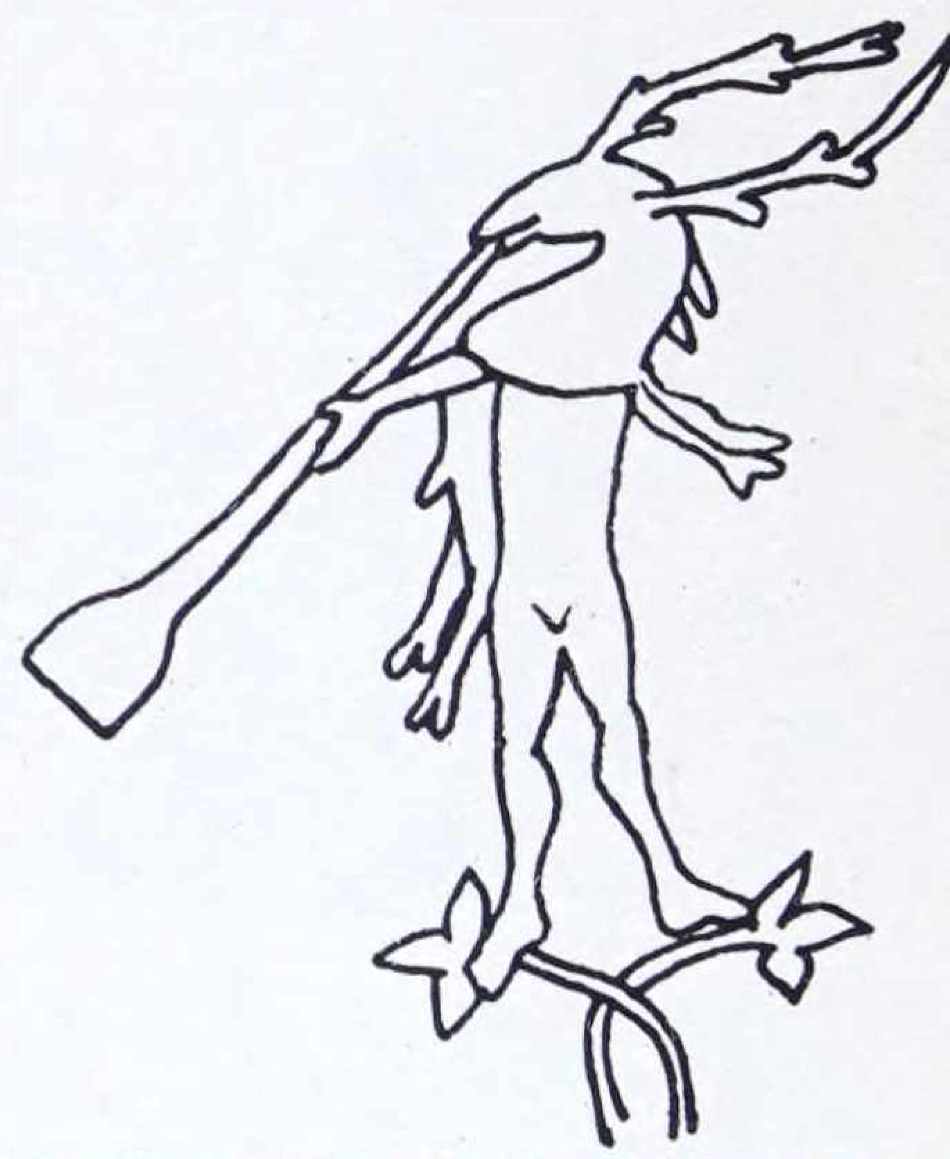
B.

FIG. 10 - DROLERIES MARGINALES : A. PSAUTIER ET LIVRE D'HEURES A L'USAGE DE SAINT AMAND, DÉBUT DU XIVe SIÈCLE. PARIS, B. N., LAT. 13260. - B. PSAUTIER PICARD, C. 1290. PARIS, B. N., LAT. 10435.



A.





B.

monde, dévergondé par une imagination méthodique, fuse parmi les papillons et les oiseaux, dans une lumière aux lames d'or. La marge est comme une aire ensorcelée, transfigurant toute chose qui y pénètre. L'ensemble est une somme des sujets et des formes de toute la dernière phase.

Sur la périphérie Nord-Est, le groupe champenois et le groupe lorrain n'évoluent pas d'une même façon. La *Bible* de la cathédrale de Reims (début du xive siècle) [52] dresse sur une bordure de longues antennes se terminant par des bouquets de lierre ou de chêne, apparentés à la végétation sculptée du monument, ou par des troncs de personnages (des anges et des musiciens) et d'animaux (des monstres et des cerfs) calligraphiés avec sécheresse et aux couleurs d'un singulier éclat. Ni funambules ni bouts de lignes zoomorphiques n'altèrent l'aplomb monumental de ses grandes pages. On est surpris par leur absence dans des volumes somptueux, appartenant précisément à ce milieu et à cette date.

Ils se retrouvent dans les livres exécutés pour Renaud de Bar, évêque de Metz (1302-1316) [53] : des créatures aux cous sans fin, entortillés, et aux grosses têtes tonsurées, des sirènes marines, un sciapode, un éléphant avec un castel sur le dos, des poursuites de lièvres, des reptiles enlacés. Leur profusion a même été interprétée comme un indice de l'origine anglaise de l'un des manuscrits [54]. Un *Bréviaire* messin ou toulois (premier tiers du xive siècle) [55] étale des êtres fantastiques presque à chaque page. Des dragons multicolores avec d'énormes cous, souvent velus, encadrent des feuillets entiers des *Livres d'Heures* de Metz (c. 1340) [56]. Ils ont des têtes de bêtes féroces, des têtes de femmes voilées et d'hommes à capuchons,

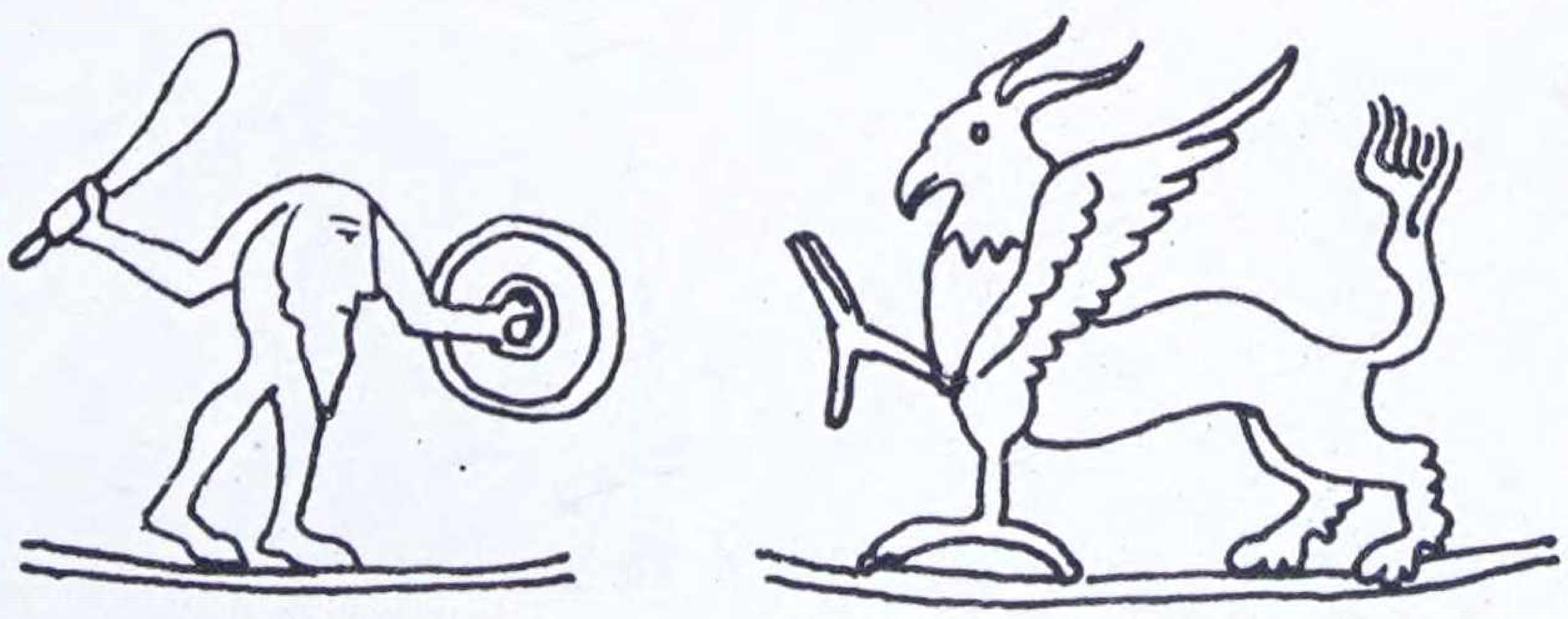
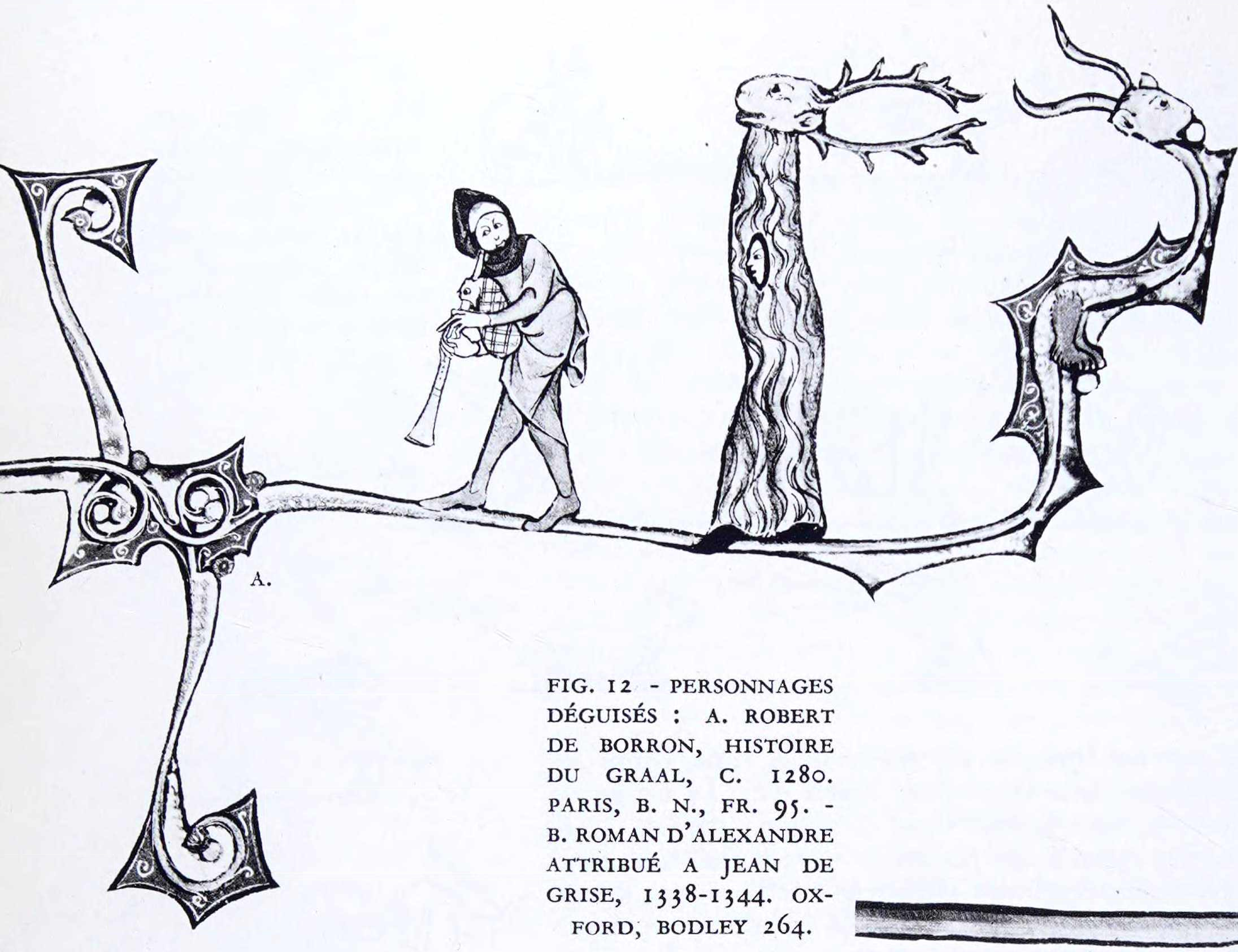


FIG. 11 - DROLERIES MARGINALES : A. BRÉVIAIRE DU SAINT-SÉPULCRE DE CAMBRAI, C. 1290. CAMBRAI, 102-103. - B. HEURES DITES DE MAHAUT D'ARTOIS, DÉBUT DU XIVe SIÈCLE. CAMBRAI, 87.



A.

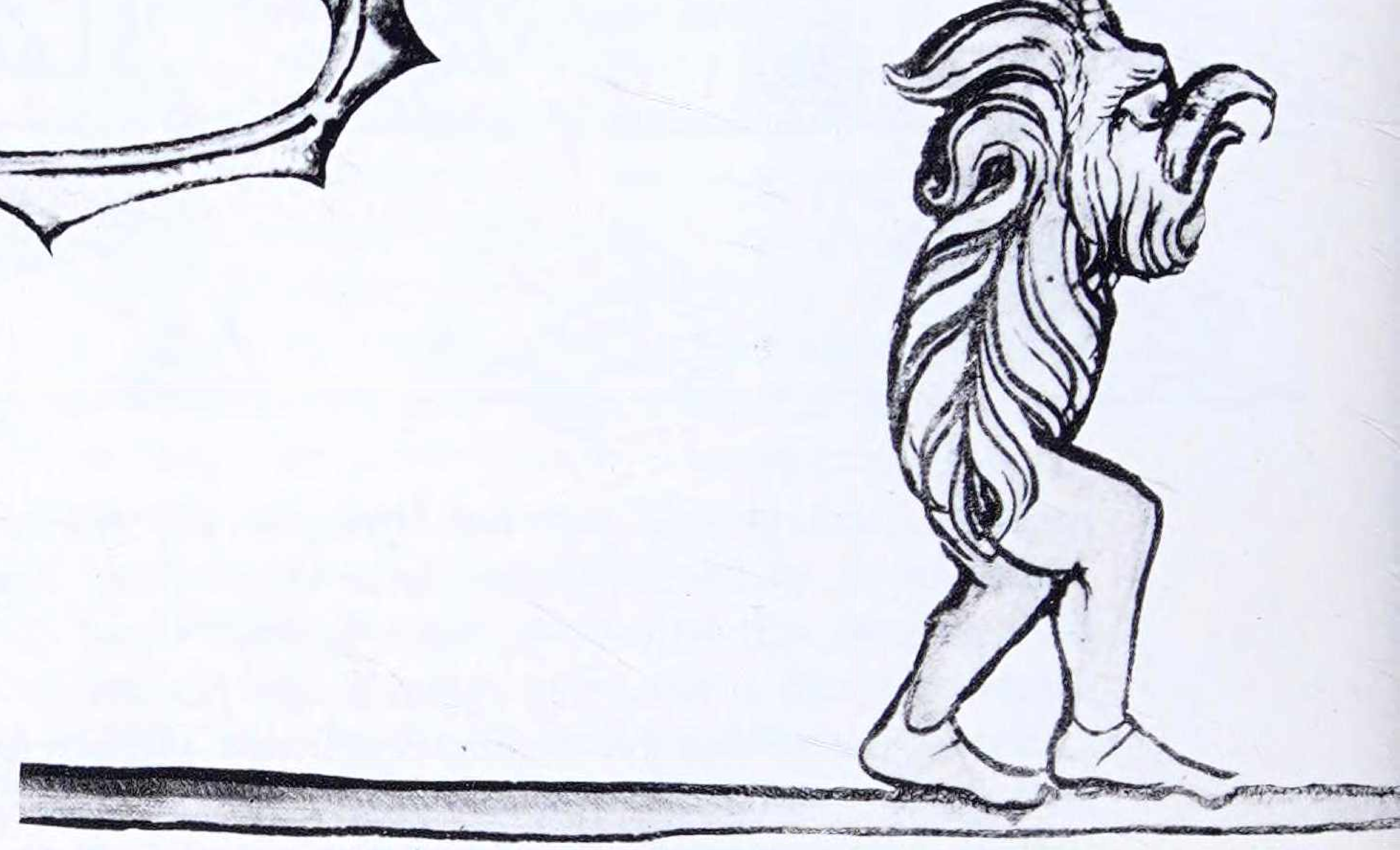
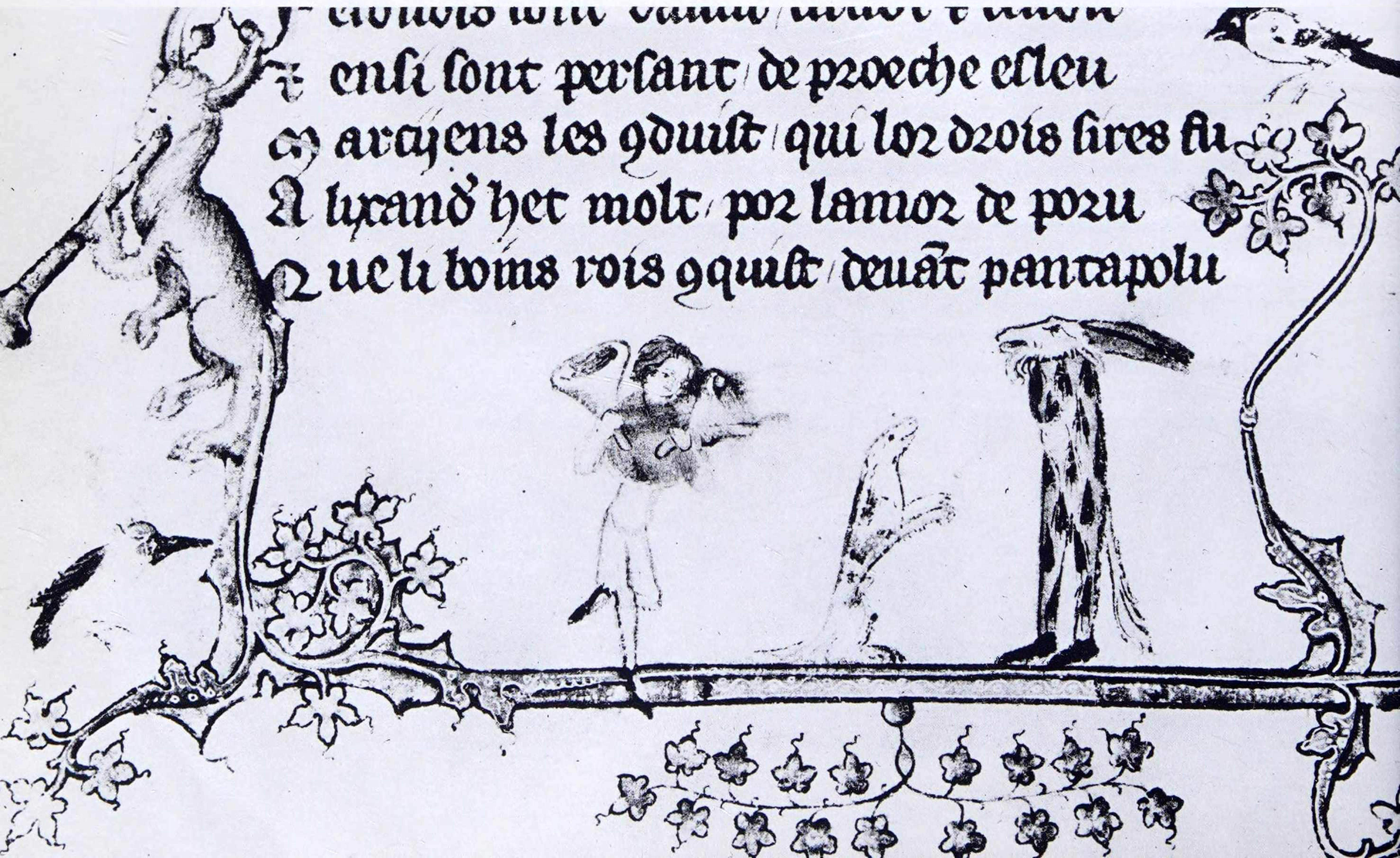
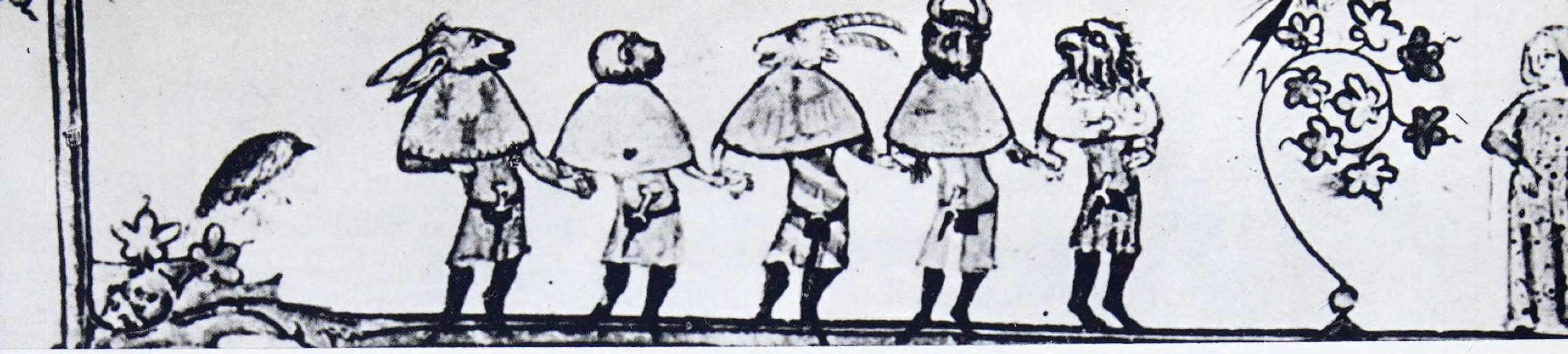
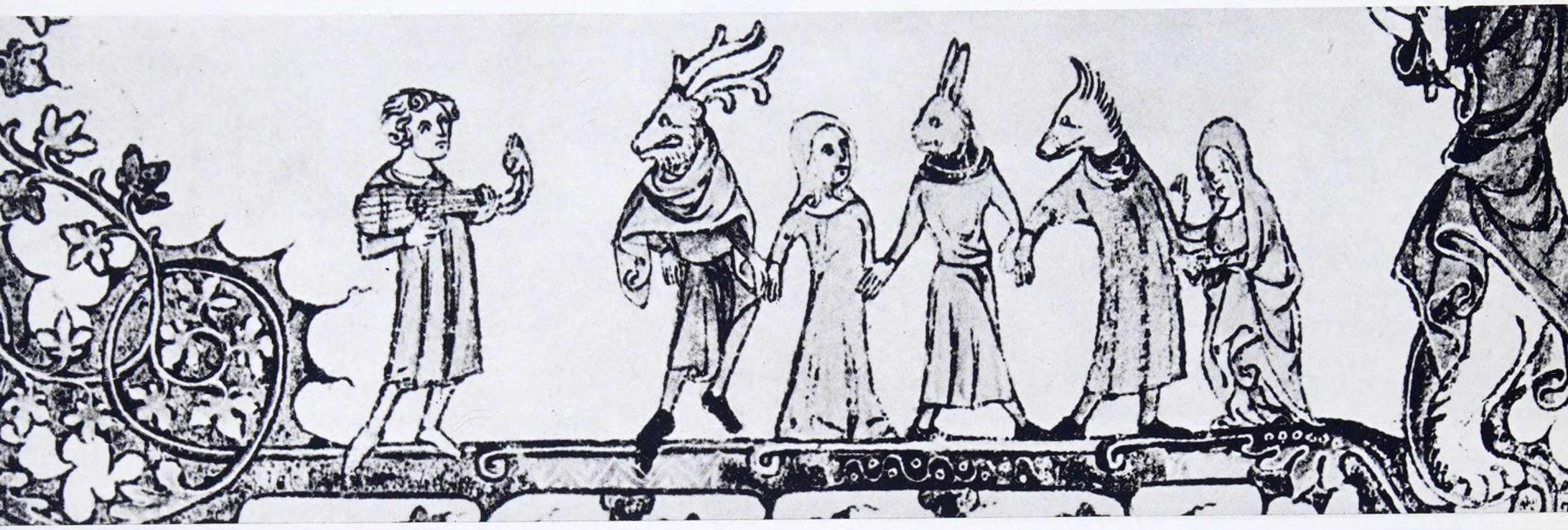


FIG. 12 - PERSONNAGES DÉGUISÉS : A. ROBERT DE BORRON, HISTOIRE DU GRAAL, C. 1280. PARIS, B. N., FR. 95. - B. ROMAN D'ALEXANDRE ATTRIBUÉ A JEAN DE GRISE, 1338-1344. OXFORD, BODLEY 264.

B.








a prut la sapience du mont a ꝯquester
faire les agais ⁊ sa gent ordener
ꝯduire ses osts ⁊ tresbien deviser

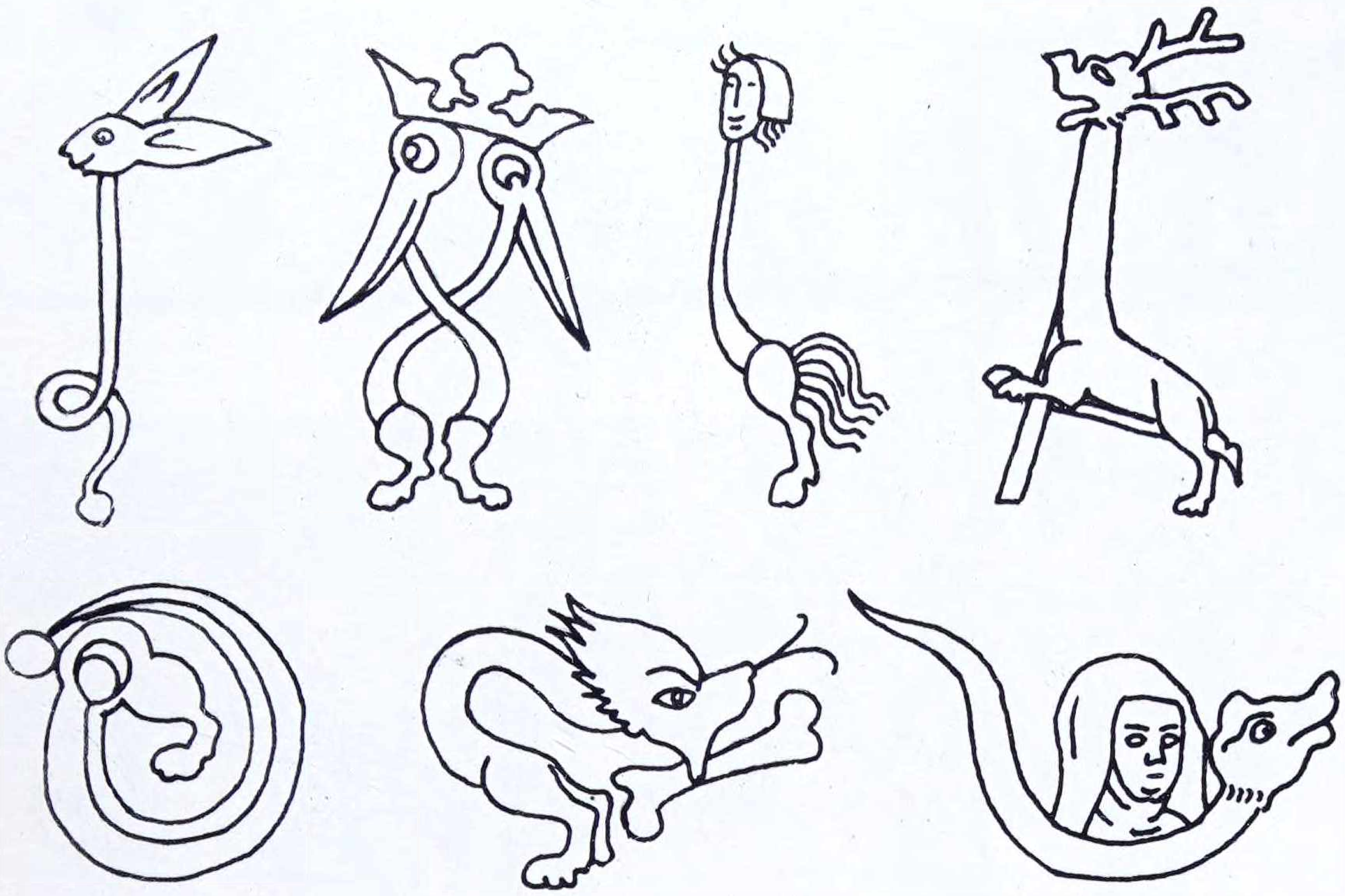


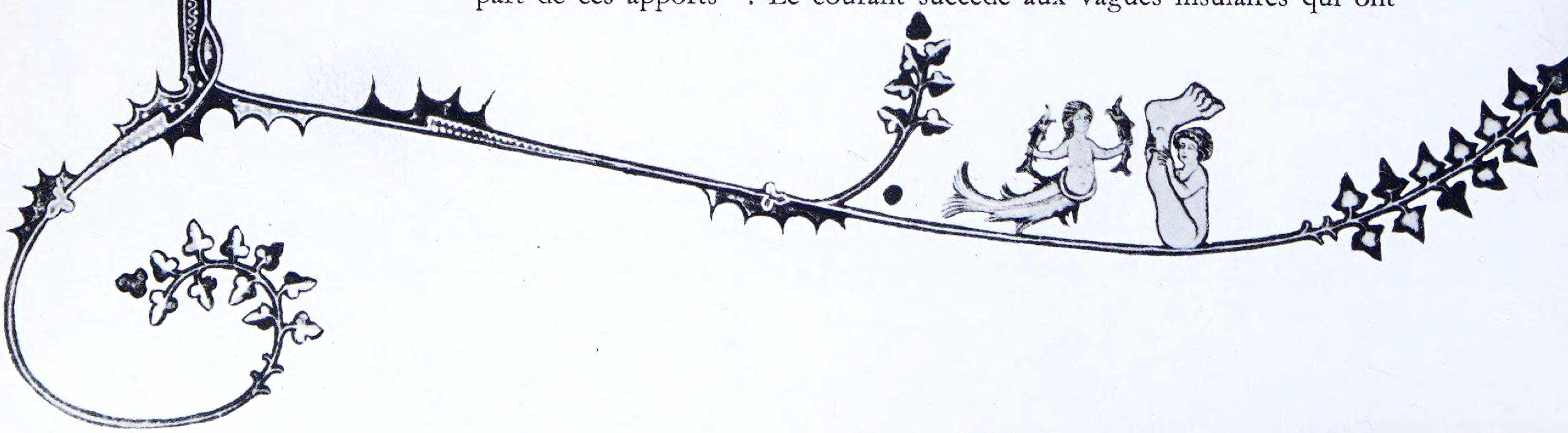
FIG. 13 - DROLERIES MARGINALES : HEURES DE MARGUERITE DE BEAUJEU, C. 1361. LONDRES, BRITISH MUSEUM, ADD. MS. 36684, ET NEW YORK, PIERPONT MORGAN 754.

des têtes d'évêques aux traits crispés ou grimaçants et ils sont escortés par des boules d'or comme par des satellites. Les mêmes points d'or accompagnent les monstres parmi lesquels un double animal, constitué par deux grands rinceaux souples, avec une face humaine pensive et grave surmontée d'un curieux casque, dans un *Pontifical* de Besançon (milieu du XIVe siècle [57] (fig. 14). Les formes pures, les conventions figuratives se chargent d'un réalisme concentré.

La Rhénanie et les écoles germaniques suivent les mêmes impulsions. Deux *Antiphonaires* colonais datés de 1299, inaugurent la floraison des marges qui s'y poursuit dans une série compacte jusqu'au milieu du XIVe siècle [58]. Les entrelacs zoomorphiques ont la pureté des tracés parisiens tandis que les figures perchées, hybrides, oiseaux et quadrupèdes aux costumes surprenants, se multiplient et jouent allègrement leurs farces. Sur une grande page d'un *Graduel* rhénan (c. 1320-1330), un homme tient un poisson en laisse comme un chien (fig. 15). Le manuscrit est décoré d'une *Lügendichtung*.

Centre d'attraction et carrefour de grandes voies, Cologne était abondamment alimentée par diverses sources françaises et flamandes, mais c'est à l'Angleterre, avec laquelle les relations étaient suivies et étroites, par l'entremise de la Hanse, que l'on attribue généralement la plus grande part de ces apports [59]. Le courant succède aux vagues insulaires qui ont





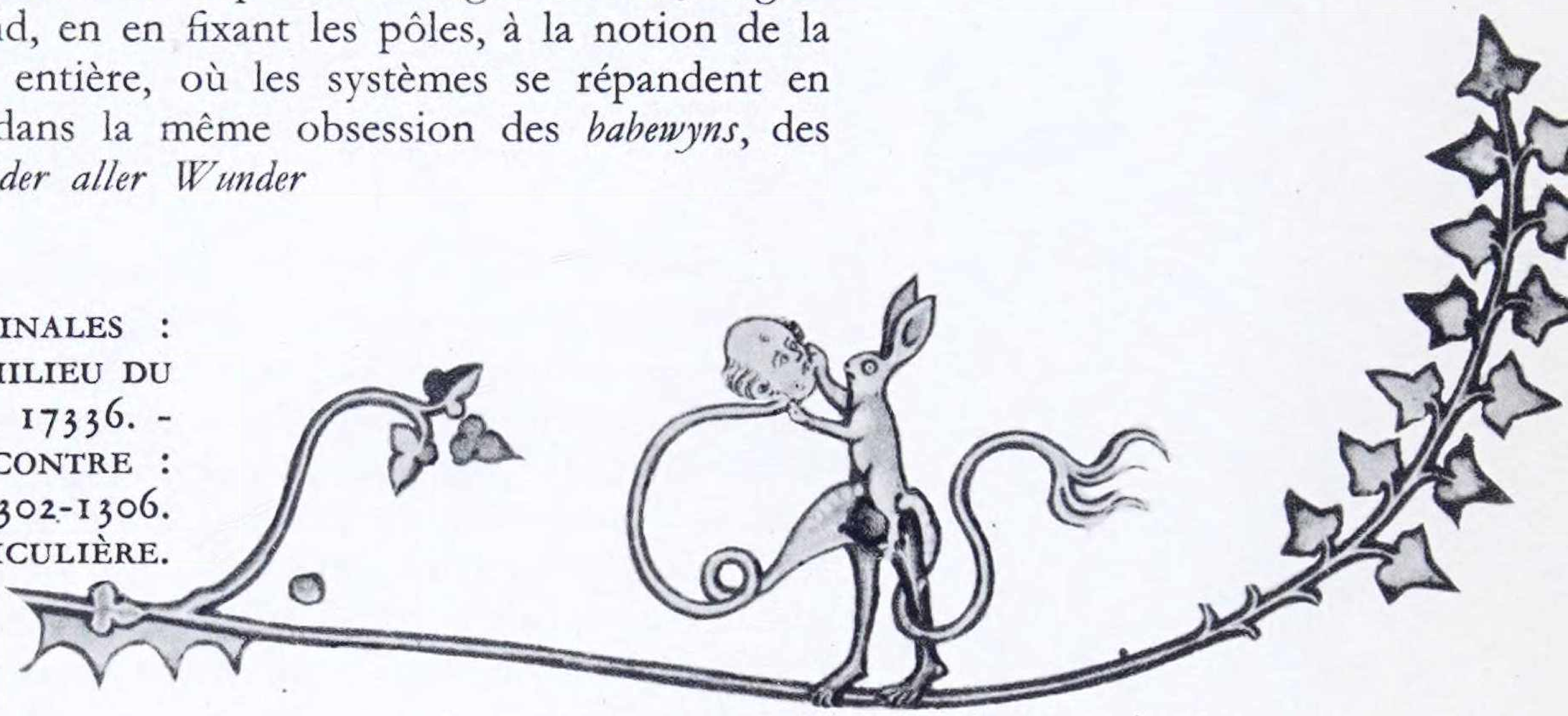


A.

donné, en Germanie, jusqu'au milieu du XIIIe siècle, une éclosion particulière des grotesques dans les spirales et dans l'encadrement des initiales. L'orfèvrerie de la Meuse et du Bas-Rhin, la châsse de Saint-Albin (1186), par exemple, contenait, de son côté, des précurseurs de ces drôleries, dès la « période de transition » [60]. Introduit sur un terrain prédestiné, le thème y a eu une suite si impétueuse et si ample, que même les caprices marginaux de Jean Pucelle ont été rattachés à ces répertoires anglo-mosans, anglo-rhénans [61]. Le terme correspond, en en fixant les pôles, à la notion de la périphérie septentrionale tout entière, où les systèmes se répandent en modulant les éléments, mais dans la même obsession des *babewyns*, des « choses à anvers », des *Wunder aller Wunder*

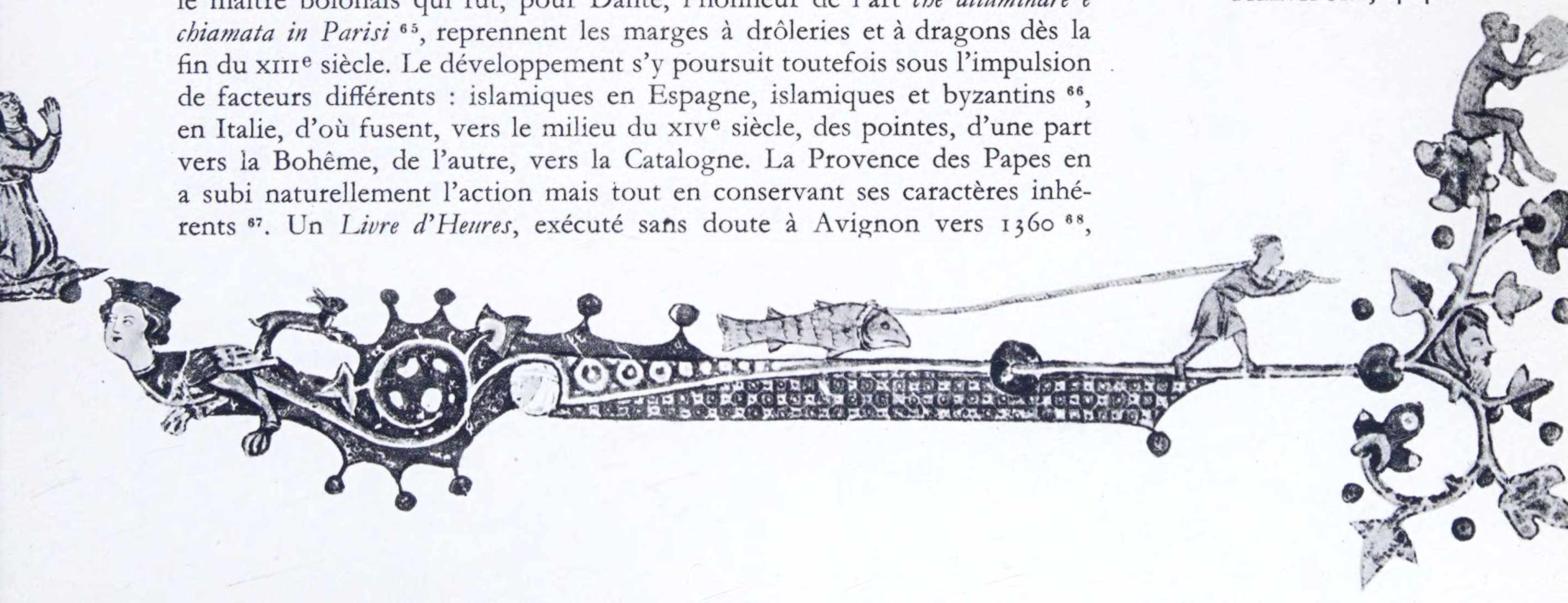
FIG. 14 - DROLERIES MARGINALES : A. PONTIFICAL DE BESANÇON, MILIEU DU XIVe SIÈCLE, PARIS, B. N., LAT. 17336. - EN BAS A GAUCHE, ET CI-CONTRE : B. PONTIFICAL DE METZ, 1302-1306. HUDDERSFIELD. COLL. PARTICULIÈRE.

B.



Sur la périphérie du Sud, une branche latérale se constitue parallèlement. La transmission est fulgurante. Le *Psautier* d'Arles [62], les *Lois d'Aragon* [63], où l'on a cru identifier une main anglaise [64], l'école d'Oderisi da Gubbio, le maître bolonais qui fut, pour Dante, l'honneur de l'art *che alluminare è chiamata in Parisi* [65], reprennent les marges à drôleries et à dragons dès la fin du XIIIe siècle. Le développement s'y poursuit toutefois sous l'impulsion de facteurs différents : islamiques en Espagne, islamiques et byzantins [66], en Italie, d'où fusent, vers le milieu du XIVe siècle, des pointes, d'une part vers la Bohême, de l'autre, vers la Catalogne. La Provence des Papes en a subi naturellement l'action mais tout en conservant ses caractères inhérents [67]. Un *Livre d'Heures*, exécuté sans doute à Avignon vers 1360 [68],

FIG. 15 - DROLERIES MARGINALES : GRADUEL RHÉNAN, C. 1320-1330. FRANCFORT, 4246.





contient des peintures italiennes et des combinaisons marginales et semi-marginales aux couleurs pâles, d'une singulière fantaisie (fig. 16). Les bouts de lignes aspirent les monstres et les hommes en les désarticulant. Des oiseaux bicéphales, des jambes à cous serpentant autour des boules en or, des jambes coiffant des têtes, des têtes coiffées par des dragons, sont traités avec brutalité dans le détail et avec hardiesse dans l'assemblage des parties. Repris dans un milieu profondément marqué par son passé roman, ces mélanges désinvoltes l'emportent sur les montages zoomorphiques les plus osés du Nord.

4

Le rayonnement des marges enluminées et de leur faune spécifique ne se limite pas aux différentes familles de manuscrits. Il se répand, bien au-delà de son terrain approprié, jusqu'à la fresque et au vitrail. Les *babewyns*, que les artistes représentent sur les murs, s'étaient d'abord multipliés et enrichis sur le parchemin. Ceux de l'église de Hailes (c. 1350) [69], à arrière-train de quadrupède, à tête humaine et à tête d'éléphant, proviennent directement de la bordure d'une page. Le livre de croquis de Cambridge [70], qui réunit plusieurs séries s'échelonnant de la fin du XIIIe siècle à 1400, contient une collection de modèles pouvant servir à toutes les fins y compris les grandes compositions. Ce sont des drôleries marginales qui se retrouvent sur les voûtes de la salle basse de l'Evêché de Beauvais — sirènes marines calligraphiées avec une écriture déliée et large (XIVe siècle) [71], sur la clôture du chœur de la cathédrale (fig. 17) — centaures-musiciens, chimères, dragons (c. 1325) [72] et sur les poutres d'une maison de Cologne — nuée de grylles extravagants (après 1370) [73]. Le plafond de la maison des Templiers de Metz (XIVe siècle) [74] reproduit des marges entières avec des fables d'animaux singeant les hommes. Dans le Midi, le cloître de Fréjus (XIVe siècle) [75] enferme des grylles, des dragons circulaires, des quadrupèdes à deux pattes dans les panneaux entre les poutres pareils à des métopes, le Logis de l'Œuvre à Pont-Saint-Esprit (XVe siècle) [76] — dans des compartiments barlongs délimités par les solives. Des sirènes à double queue, des dragons à tête de chien, des quadrupèdes à tête d'évêque ou d'oiseau s'y aplatissent et s'y étirent comme dans les bouts de lignes. Toutes les variétés

FIG. 16 - DROLERIES MARGINALES ET BOUTS DE LIGNES : HEURES ET RECUEIL DE PRIÈRES. AVIGNON, C. 1360. PARIS, B.N., LAT. 10527.

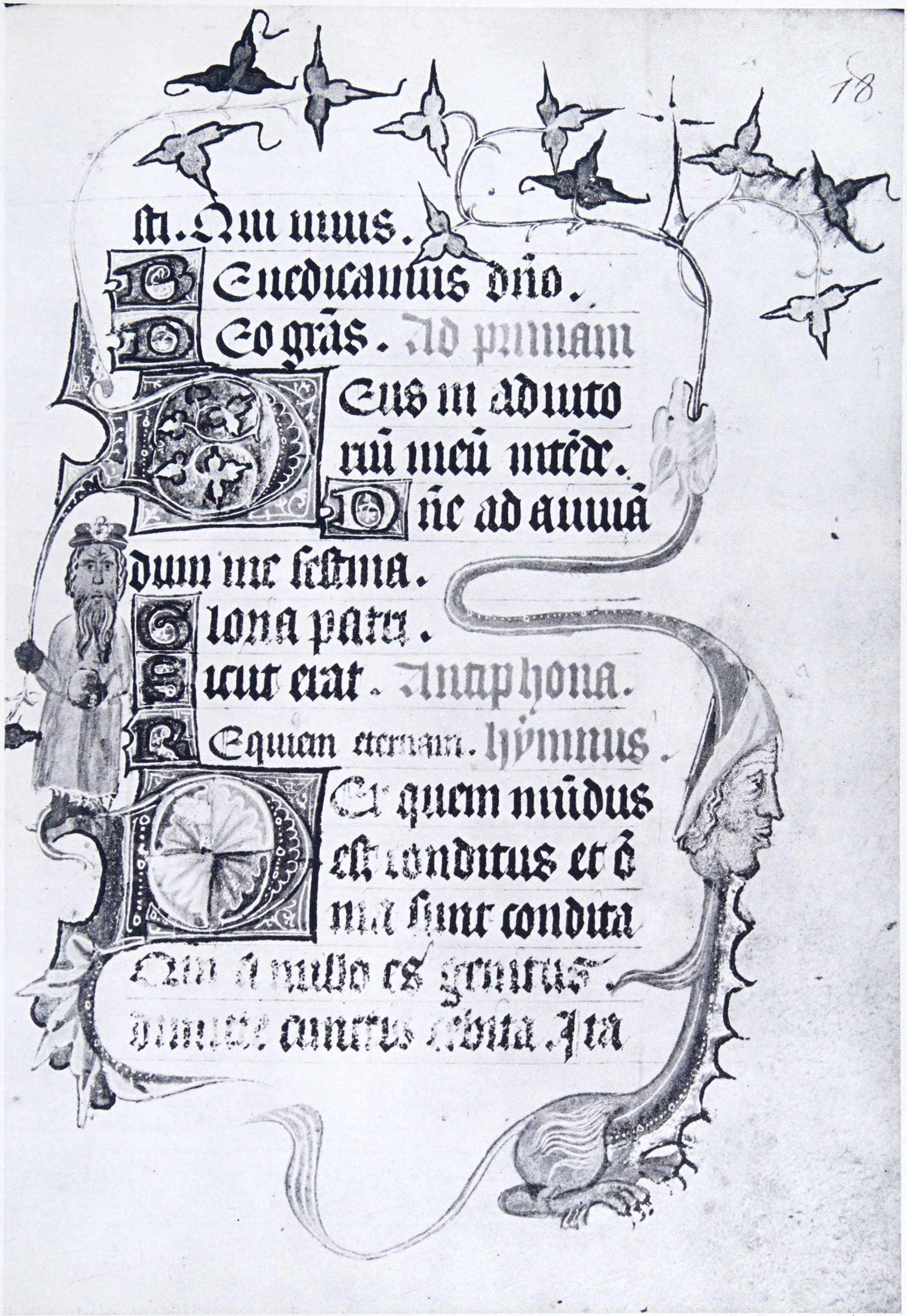

18
m. Qui uiuis.
Benedicamus dño.
Deo grãs. Ad primam
Deus in adiuto
riũ meũ intẽde.
Dñe ad adiuuã
dum me festina.
Gloria patri.
Sicut erat. Anaphona.
Requiem eternam. hymnus.
Deus quem mundus
est conditus et õ
nia sunt condita
Qui a nullo es genitus.
Dimitte cunctis debita Ita



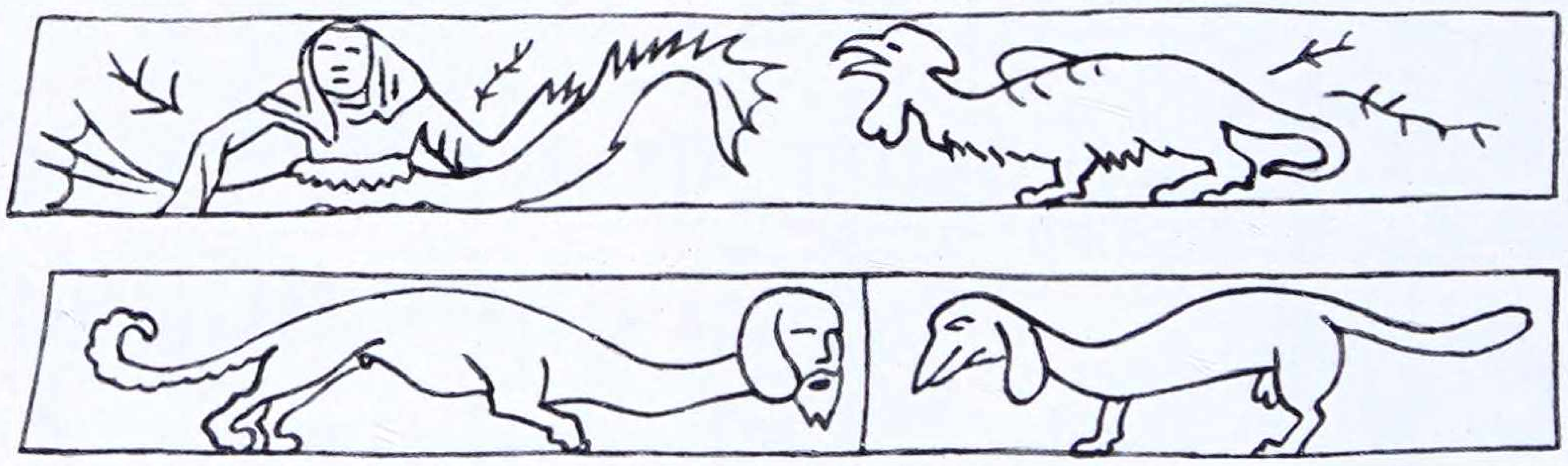



FIG. 17 - DROLERIES DE LA PEINTURE MURALE : COLOGNE, CLOTURE DU CHŒUR, C. 1325.

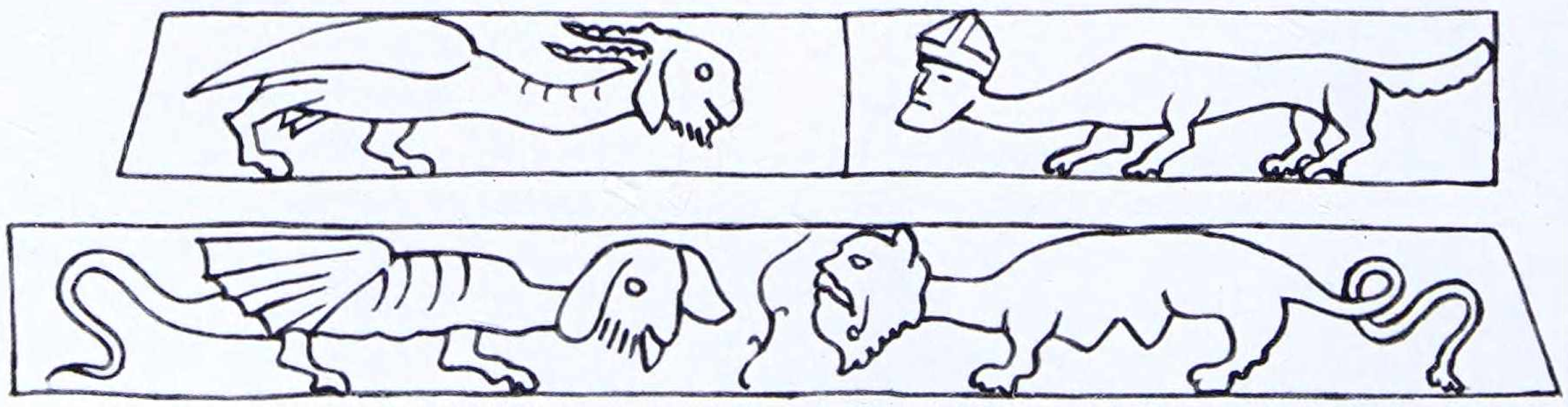
des thèmes et des compositions élaborées dans le décor du livre sont projetées sur le plafond (fig. 18). La Catalogne (Saint-Michel de Montblanch, fin du XIII[e] siècle, Liria, c. 1300, sacristie de Tarragone, c. 1400), l'Espagne (Teruel, XIV[e] siècle) colorent cette imagerie avec des archaïsmes locaux et des motifs musulmans qui lui confèrent une saveur exotique.

Dans les vitraux, la diffusion fut non moins directe. Grodecki signale l'apparition des grotesques, qu'il met en relation avec les manuscrits anglais et parisiens, dès le milieu du XIII[e] siècle, au sommet d'une baie (B)

B.



de la Sainte-Chapelle. La bordure d'un vitrail disparu de Notre-Dame de Paris (chapelle du côté nord, première moitié du XIV[e] siècle) contient des têtes, des grylles drôlatiques, dans des compartiments, considérés comme prototypes d'une ornementation normande [77]. A Saint-Ouen de Rouen (chapelle Saint-Mathieu, milieu du XIV[e] siècle), les drôleries se rangent dans ces panneaux superposés sur les côtés des fenêtres en grisaille, dont





A.

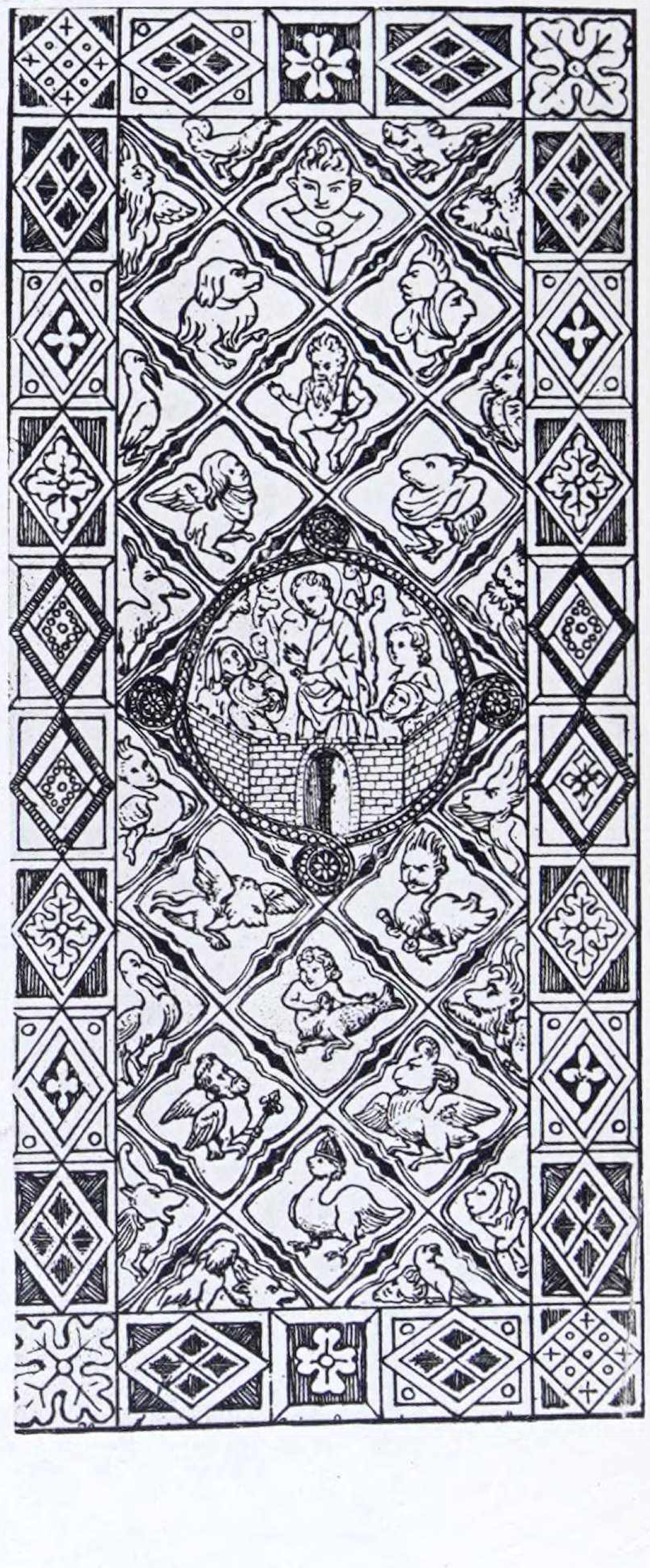
elles composent un véritable décor marginal. Un évêque de la mer et un centaure-musicien apparaissent à l'intérieur d'un quadrilobe du milieu. Les médaillons, attribués au même atelier normand, de la chapelle du château de La Mailleraye [78], montrent un centaure et un jongleur faisant danser un ours sur ses pattes de devant, comme Salomé les pieds en l'air, dont tous les traits conservent les plis de la peinture d'un manuscrit. Sur les fragments trouvés à Saint-Père de Chartres, les figurines cocasses, dessinées d'un pinceau vif, se découpent sur le verre incolore rehaussé d'un jaune d'argent comme sur le parchemin [79]. Enfin, à Saint-Quentin, les vitraux de la Bibliothèque de la Collégiale (milieu du XIVe siècle), connus par les dessins de Fleury et de Hachet [80], sont envahis par des oiseaux, des papillons, des monstres qui s'ébattent dans un treillis tendu autour des scènes de la légende du patron de l'église (fig. 19). Les éléments d'une page enluminée et historiée s'y regroupent et se resserrent dans la recherche des mêmes contrastes. Ce qui subsiste du vitrail civil de l'époque, qui a le plus souffert des ravages du temps, atteste une reprise systématique, non seulement des thèmes, mais du style même, mordant, léger, qui les a suscités.

Le monde des marges s'étend aux différents domaines de la peinture, et la marge même ne cesse d'évoluer. L'éclosion d'une flore qui juxtapose les plantes grimpantes aux feuilles de plus en plus lacérées sur des rameaux de plus en plus imperceptibles, des feuilles d'acanthes déchiquetées, aux couleurs chatoyantes, des bleus, des mauves, des ors, d'origine italo-avignonnaise, introduites vers 1410 à Paris qui les transforme en végétation flamboyante [81], les fleurs et les fruits naturels et une figuration à la fois plus réaliste et plus étrange encore de toute la faune, renouvellent radicalement l'enluminure au cours du XVe siècle. Un feuillet des *Heures* de Turin (1420-1430) installe dans cette ornementation un paon, un singe et des dragons vivants [82]. Les ateliers de Guillebert de Metz (1420-1445) et de Loyset Liédet (Hesdin, 1454-1460) [83] donnent un éclat nouveau à des grotesques multicolores, aux traits spirituels et précis. Un diablotin, sortant de la coquille, a des jambes rouges, une moitié du torse (le bras et le sein gauches) bleue, l'autre verte. Philippe de Mazerolle, identifié à Liévin van Lathem, qui a marqué de son talent, vers 1470, l'école de Bruges [84], peuple les bordures de personnages monstrueux, d'hybrides ailés, bariolés comme des faisans, des perroquets, des coqs, des acanthes bleues et jaunes et des pensées auxquels ils sont mêlés. Exécuté à même le parchemin, le décor s'enlève sur un fond clair dans une fraîcheur et une lumière du matin. Il y a aussi des lions en or, des singes, des écureuils et des dragons, traités avec une extraordinaire exactitude. Un livre d'*Heures* contemporain en hollandais [85], les *Heures* de Dresde, d'un maître brugeois, ainsi que d'autres manuscrits flamands de la période suivante (1470-1500) [86] abon-

A.



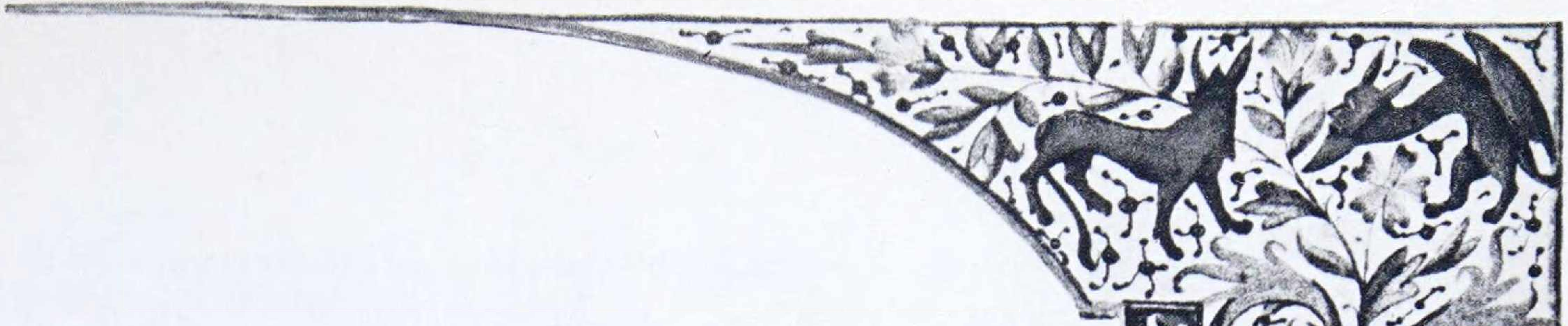
B.



A GAUCHE :
FIG. 18 - DROLERIES SUR LES PLAFONDS : A. FRÉJUS, XIVe SIÈCLE. - B. PONT-SAINT-ESPRIT, XVe SIÈCLE.

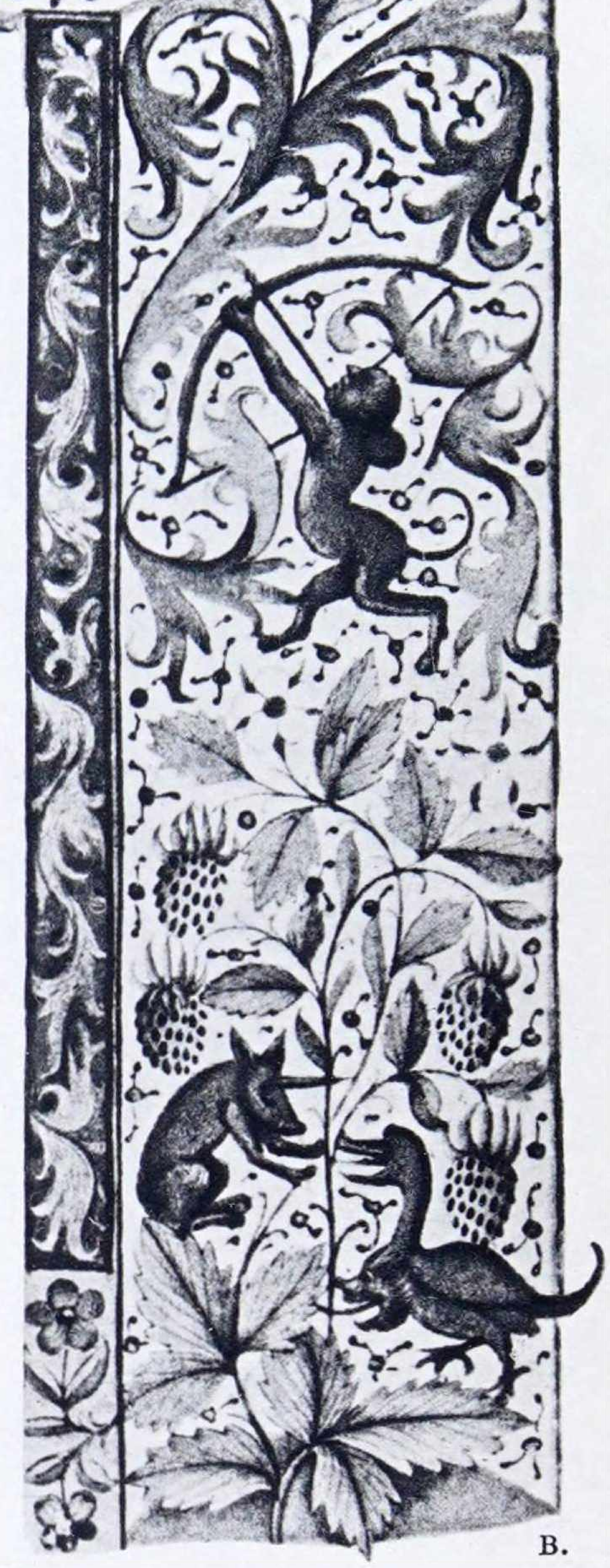
FIG. 19. - DROLERIES DANS LE VITRAIL : A. LA MAILLERAYE, C. 1350. - B. SAINT-QUENTIN, BIBLIOTHÈQUE DE LA COLLÉGIALE, MILIEU DU XIVe SIÈCLE, D'APRÈS E. FLEURY.


Coment
ques et les
Romme



dent en ces fusions du vrai et du factice, du vrai avec un vrai incompatible. Un cerf barbu voisine avec un cygne, des papillons, des moules de même dimension. L'oiseau bifrons, la chimère à double tête, dont l'une humaine, l'autre de dragon, avec une patte à griffes, l'autre à sabot, surgissent parmi les fleurs du jardin. L'univers qui a évolué, jusqu'à maintenant, dans la fiction et dans l'irréalité, s'intègre à la vie et en revêt les formes, rejoignant, du même coup, le domaine des prodiges (fig. 20). Les êtres fabuleux reçoivent un caractère organique. Les corps, les membres disparates s'ajustent aisément. Le poil, les plumes, l'écaille sont habilement rendus. La dernière génération des monstres marginaux du moyen âge semble être reproduite d'après nature, nature étincelante et pleine de bizarreries. Nous assistons à la matérialisation d'un songe. Le réalisme fantastique, dont l'une des sources réside aux Pays-Bas, conclut l'évolution par un mélange de règnes zoologiques contraires, dans un semis de plantes artificielles et librement épanouies. Il définit les principales séries de cette dernière phase.

Sans compter ses ramifications bourguignonnes, le système s'étend très tôt vers le Sud-Est, avec les *Heures* de Louis de Savoie (1440-1465) [87]. En Normandie, les *Antiquités Judaïques* de Georges d'Amboise, sortant d'une école de Rouen (c. 1494), comprennent des figures identiques à celles de Liévin van Lathem [88]. Les ateliers de la Loire reprennent, de leur côté, avec Fouquet, le même traitement. Un porc avec une corne et un oiseau à tête de chien sur la poitrine, s'agitent sous un fraisier chargé d'énormes fruits, dans le Boccace de Munich (1458) [89]. Les *Heures* de Diane de Croy (c. 1464) et les *Heures* à l'usage de Rome (c. 1465) [90], de l'un des meilleurs élèves de l'artiste, ont les marges pleines de créatures d'autant plus fantastiques que leurs détails sont vrais. Le bestiaire du Maître François (Fouquet ? c. 1476) [91] est juste, vivace, dans ses combinaisons les plus



B.

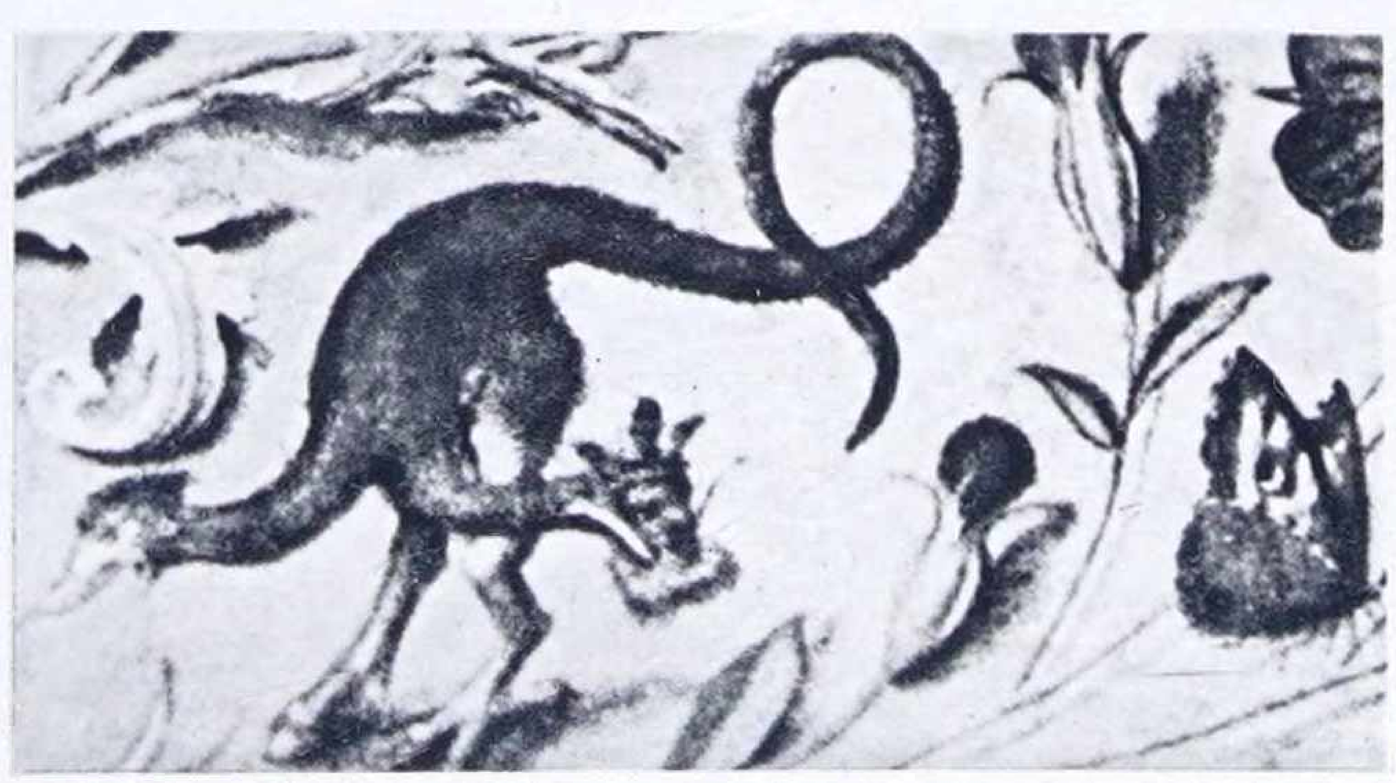
FIG. 20 - DROLERIES DU XV^{e} SIÈCLE : A. JEAN MANSEL, LES HISTOIRES ROMAINES, ATELIER DE LIÉDET, HESDIN, 1454-1460. ARSENAL, 5087. (AGRANDI). - B. BOCCACE DE MUNICH, JEAN FOUQUET, 1458. MUNICH, COD. GALL. 369. - C. MISSEL DE SAINT-ÉTIENNE DE DIJON, FIN DU XV^{e} SIÈCLE. PARIS, B.N., LAT. 879. - D. QUINTE-CURCE, HISTOIRE D'ALEXANDRE, FIN DU XV^{e} SIÈCLE. GENÈVE, 76. - E. SAINT AUGUSTIN, LA CITÉ DE DIEU, MAITRE FRANÇOIS, C. 1476. LA HAYE, MUSÉE MEERMANNO-WESTREENIEN, 11.

F.

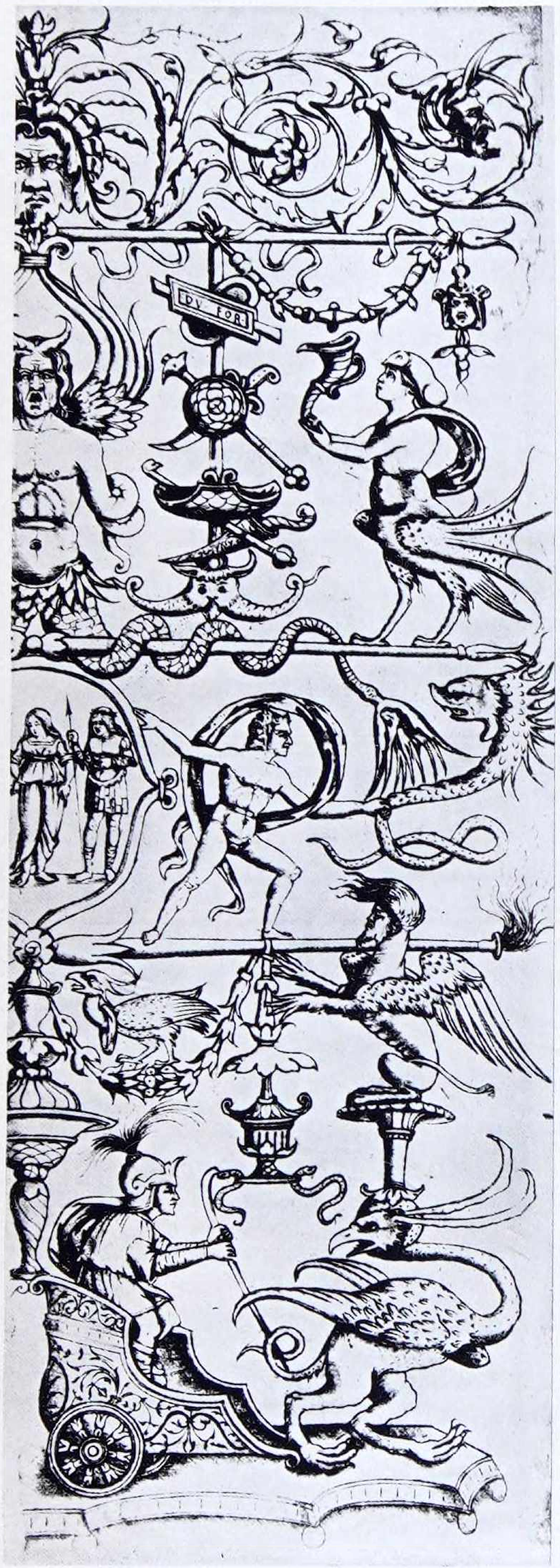




C.



D.



A.

absurdes. Une trompe d'éléphant pend naturellement au mufle du dragon. Deux têtes superposées sur le ventre d'un hybride apparaissent comme des excroissances normales. Les dragons antithétiques, aux cous entrelacés comme dans les initiales ou sur d'innombrables chapiteaux du XII^{e} siècle, ont chaque partie du corps — têtes fines nerveuses, queue de lézard, ailes membraneuses — marquée par un naturalisme authentique. Même les mouvements qui tracent les courbes symétriques semblent être spontanés.

Le mode devient universel et il parvient au trompe l'œil où se ressentent, une fois de plus, comme pour l'acanthe, des apports italiens [92]. Les feuilles et les fleurs peintes, y compris les espèces flamboyantes, projettent leurs ombres sur la marge, recouverte maintenant d'une teinte unie, comme si elles y étaient négligemment posées. Oiseaux, sirènes, centaures s'y débattent dans un *Bréviaire* flamand, exécuté avant 1476 [93]. Les *Heures* ganto-brugeoises, dites da Costa (premier quart du XVI^{e} siècle) [94], détachent vigoureusement sur le fond jaune, relevé d'or, une végétation fraîche, des coquillages et des crânes, des hommes sauvages, des bêtes à tronc ou à tête d'homme et des insectes. Tandis que, dans la miniature, la réalité prend progressivement corps dans la démarche d'un conte épique, sur la bordure, le conte devient réalité.

La page imprimée reprend les mêmes dessins en durcissant les traits. Le *Missel* de Verdun, publié en 1481 par Jean Du Pré, premier libraire parisien qui ait introduit la gravure dans le livre, fait apparaître les mêmes créatures dans la même flore, liant le feuillage stylisé aux plantes naturelles. Les compositions de Pierre Le Rouge pour Vincent Commin (Paris, 1488) et pour Guy Marchand (Paris, 1491) [95] reproduisent les dragons, les grylles, les êtres composites des manuscrits contemporains. Mais plusieurs thèmes ne tarderont pas à fusionner avec la Renaissance.

Le grotesque gothique qui a puisé partout et qui a constamment évolué au sein du moyen âge rejoint le grotesque proprement dit. On sait que le mot provient des bizarreries ornementales qui ont été trouvées dans les ruines à demi-ensevelies de Rome que l'on appelait les « grottes ». Benvenuto Cellini (1524) [96] s'est opposé à l'emploi de ce nom, en précisant que « les Anciens aimaient composer des animaux fantastiques tenant de la chèvre, de la vache et de la cavale et de même ils formaient avec les rinceaux de feuillage des espèces de monstres. Et c'est ce terme de *monstres*, non celui de grotesques, qu'il faut appliquer à ces compositions ». La description répond à la définition des *babewyns*, composés d'un ours, d'un lion, d'un âne, du manuscrit cantorbérien, tandis que les rinceaux anthropomorphes ou zoomorphes constituent l'un des motifs fondamentaux de la végétation marginale où ils dérivent des versions islamiques. Aussi voit-on une concordance parfaite et un échange d'éléments.

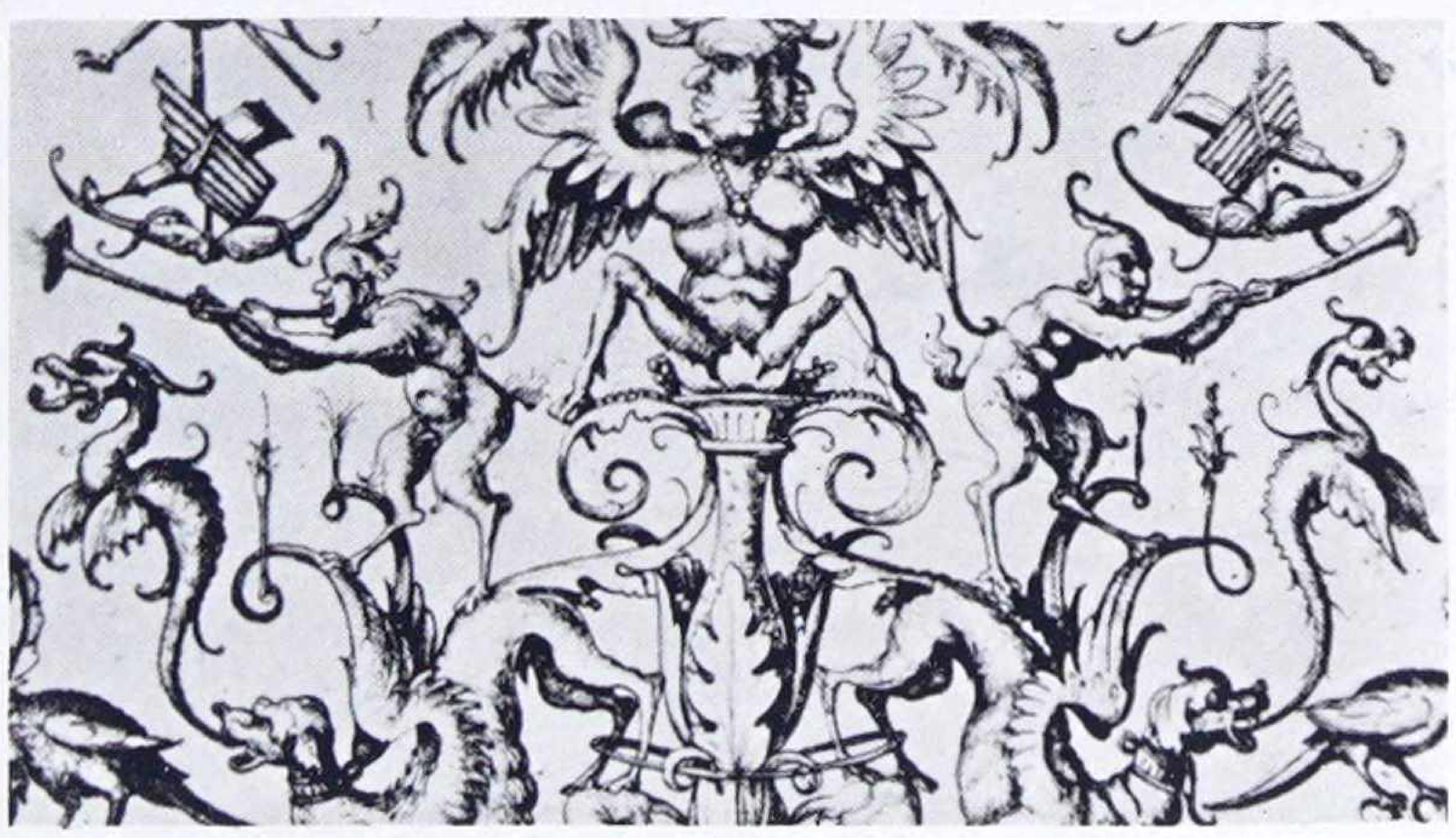
FIG. 21 - GROTESQUES ITALIENS : A. GIOVANNI ANTONIO DA BRESCIA, C. 1500. - B. AGOSTINO DE MUSI, C. 1520. - C. DANIEL HOPFER, C. 1525.

Dans le *Livre d'Heures* de Maximilien Ier (1515), Dürer combine, sur les marges, des candélabres, des amours, des têtes de feuilles, des hydres de l'Antiquité avec des personnages et des oiseaux perchés sur les rinceaux et des dragons perpétuant la tradition médiévale. Les prodigieux échafaudages d'orfèvrerie, de plantes et d'animaux des Italiens sont pleins de funambules pétulants issus de différents répertoires. Le fonds, les formes, toute la mythologie du décor animé avec des hippocampes, des tritons, des dauphins, acanthes à têtes, acanthes à corps de personnage ou de bêtes, procèdent directement des ornements des *grottes*. Mais on y trouve aussi des figurines venues d'ailleurs : des dragons à ailes de chauve-souris, que l'Occident a empruntés depuis le XIIIe siècle à la Chine et inconnus du monde gréco-romain, des animaux à longs cous, aux queues nouées en entrelacs, des composés d'oiseaux, de quadrupèdes et d'hommes correspondant exactement à certains types courants du décor marginal gothique. Les panneaux ornementaux de Zoan Andrea de Mantoue (1505), de Giovanni Antonio da Brescia (début du XVIe siècle), d'Agostino de Musi, nommé aussi Veneziano (c. 1520) [97] contiennent plusieurs représentants de cette faune (fig. 21). Les grotesques de l'Italie septentrionale sont fortement contaminés par la drôlerie, tout en se développant dans une lignée antique. Les livres vénitiens les restituent à la bordure en les traitant architecturalement [98]. Des groupes antithétiques, des chimères, des griffons, des personnages et des oiseaux, distribués autour des vases ou des médaillons, s'y superposent comme sur des pilastres. Il a été montré que le décor sculpté s'est beaucoup inspiré de ces gravures, dans toute l'Europe [99]. Si l'enluminure des manuscrits a eu ses prolongements dans la peinture monumentale et le vitrail, l'estampe en noir et blanc a été reproduite en relief.

Le cycle des caprices marginaux s'achève par une reprise instantanée, due à une découverte et à une vogue d'anciennes compositions conçues comme une anthologie et comme un microcosme d'artifices. En face du réalisme fantastique du Nord, éclatent les fantaisies de la nature romaine, cristallisant et épurant, dans un sursaut fiévreux, le même dessein. Au début du XVIe siècle, le développement procède par contrepoint.



B.



C.



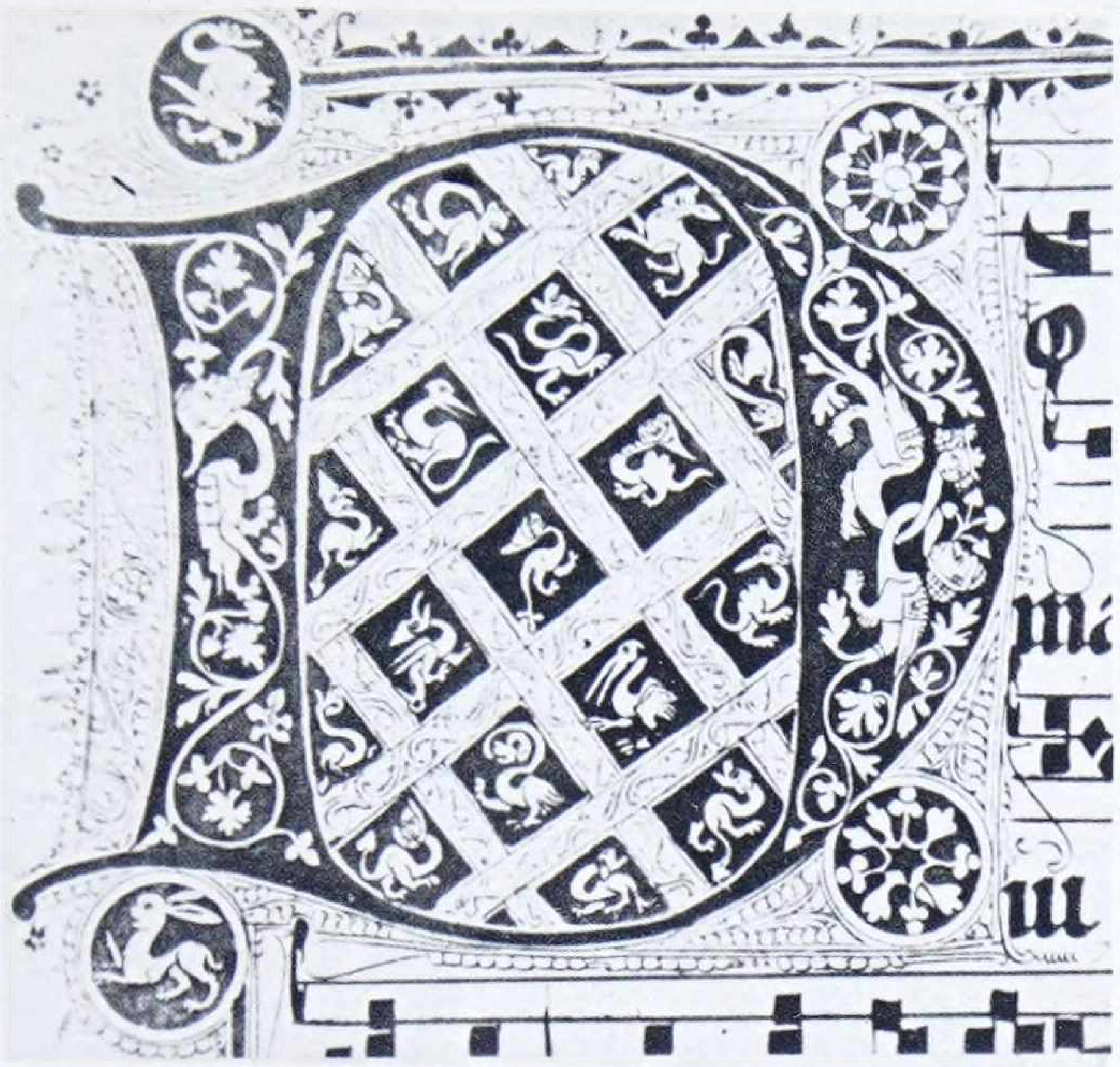
FIG. 22 - LETTRE ZOOMORPHIQUE : DE NATURIS ANIMALIUM DE HEILIGENKREUZ, 1299, INITIALE U. VIENNE, COD. 1599.



A.

5

La floraison des marges à partir de la fin du XIIIe siècle éclipse, dans une certaine mesure, les lettres animées qui en faisaient d'abord partie et qui les ont même reconquises, à l'origine, par leurs excroissances. Le système se restitue néanmoins dans plusieurs groupes. En Angleterre, les majuscules à dragons survivent jusqu'aux manuscrits de la famille de Bohun (c. 1370). En France, les *Heures* de Jeanne d'Evreux n'ont pas seulement des bouts de lignes zoomorphiques. Les initiales — débuts de lignes — leur font pendant, en revêtant souvent des formes animales. Elles se retrouvent en très grand nombre. Bâties avec des hommes debout, superposés ou renversés, des masques, des sirènes, des dragons, des bêtes de toute espèce, dans la *Bible Historiale* de l'Arsenal, du troisième quart du XIVe siècle [100], dont les grisailles sont dans la tradition de Jean Pucelle, à la fois par la finesse et par la fantaisie. Une charte de Charles V de 1380 [101] met dans le K et dans l'A des personnages debout et renversés d'une manière analogue, la Vierge et l'Enfant et une foule recueillie. Un monogramme du même roi combine des monstres, des poissons et des oiseaux dans presque toutes les lettres conjointes et enclavées du *KAROLVS*, selon des procédés très archaïques [102]. Mais c'est dans l'Est et le Nord-Est, où les initiales romanes ont poursuivi imperturbablement leur développement jusqu'à la fin du XIIIe siècle, que s'établissent maintenant les principales séries nouvelles.



B.



C.

L'unique illustration du traité *De Naturis Animalium* de Heinrich von Schüttenhofen, exécuté en 1299 dans l'abbaye de Heiligenkreuz en Basse-Autriche [103], se trouve dans un U avec un dragon dans la panse, un sciapode, un personnage stétocéphale et un chasseur à l'épervier — dans le jambage, un singe, un cerf, une licorne et un griffon — dans les rinceaux de remplissage (fig. 22). Tout un programme est annoncé par cet amoncellement d'images du *Bestiaire* à l'intérieur d'un signe isolé.

Sur la clôture du chœur de Cologne (1325) [104], des lettres animées, des dragons, des personnages en lutte, des hommes sauvages, des masques, un combat avec un lion, tracés en or au pinceau fin, délié comme une plume, sont reproduits avec les drôleries marginales mais les écoles d'Outre-Rhin adoptent généralement au cours du XIV^e siècle un mode particulier de ces compositions. L'initiale se remplit de créatures vivantes sans qu'il y ait identification. Elle les contient comme une boîte ou plutôt comme un écrin où les figures sont soigneusement rangées et se détachent sur un fond sombre. Utilisé par les enluminures carolingiennes [105], le procédé a été repris dans certains groupes romans. La *première Bible* (c. 1000) et le *Lectionnaire* de Saint-Martial (c. 1000) de Limoges [106] en montrent des exemples, avec les silhouettes des animaux serrés dans l'ocre rouge ou brun. On le retrouve, brusquement, dans la plupart des ateliers de la vaste zone allant des Pays Bas [107], Cologne, le Rhin Moyen [108], la Suisse [109], jusqu'en Bavière [110] et en Silésie [111] (fig. 23). Des chasses et des poursuites, des monstres affrontés ou adossés s'enlèvent en clair sur du foncé comme sur des vases,

FIG. 23 - LETTRES-ÉCRINS : A. LECTIONNAIRE DE SAINT-MARTIAL DE LIMOGES, INITIALE P, C. 1000. PARIS, B. N., LAT. 5301. - B. GRADUEL DE CATHERINENTHAL (SUISSE), INITIALE D, 1312. ANC. COLL. DYSON PERRINS. - C. BIBLE BOHÉMIENNE, INITIALE H, C. 1390. BAMBERG, A. I.

A.



B.



C.



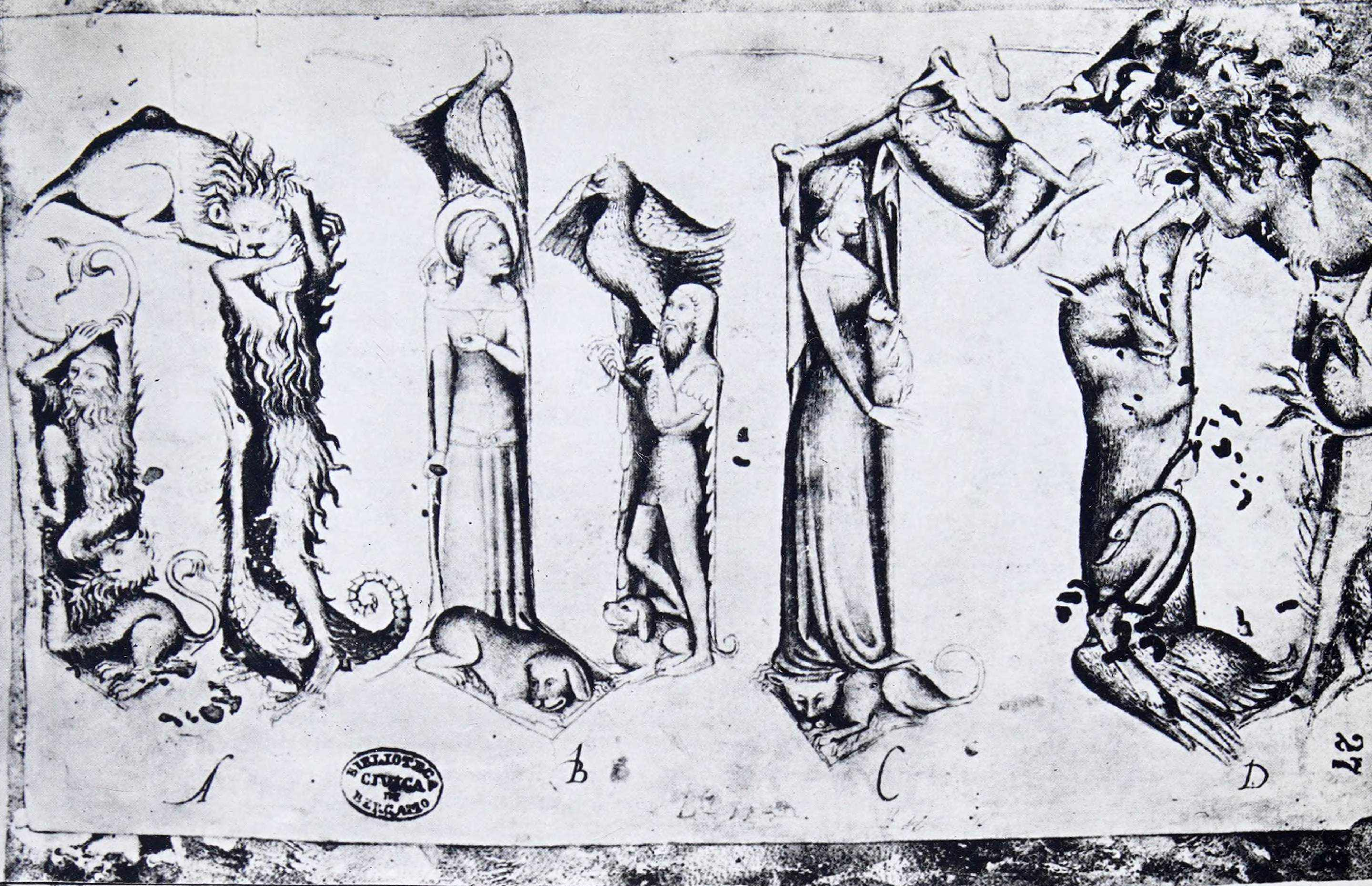
antiques ou dans les champlevés des marbres italiens. Des grotesques, mêlés à la végétation gothique, interviennent continuellement dans ce décor. La marge pénètre dans la lettre qui reproduit, en renversant les tons, en quelque sorte son négatif. Elle s'y refait avec des raffinements de précision et de sécheresse, en multipliant, sans les confondre, les figurines dans un espace réduit, en en raffermissant les arabesques. On a pensé que les écoles bohémiennes avaient beaucoup contribué à la constitution de ses motifs mais la Bohême, elle-même, en change le caractère, remplaçant, dès le milieu du XIVe siècle, les silhouettes plates par des camaïeux d'un relief souple, transparent, avec des anges et des saints [112], des lions et des aspics [113]. Dans l'*Evangéliaire* du chanoine Jean de Troppau (1368) [114], des initiales en pleine page sertissent dans leur écrin des personnages rouges, superposés et alignés, et des mêlées de monstres bleus. Un tissu de dragons aux mailles multicolores est tendu derrière un L.

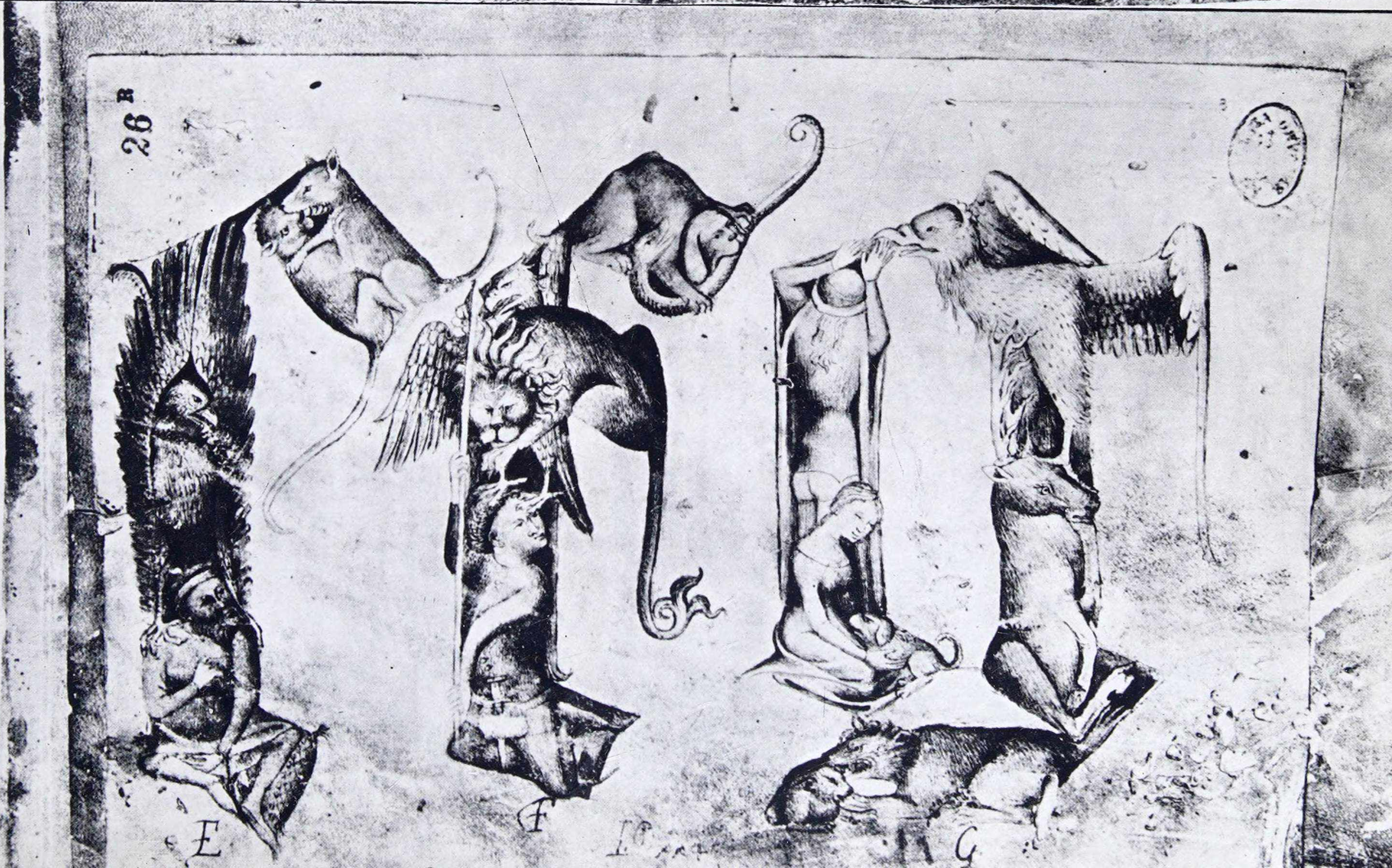
Nous arrivons au seuil de la dernière, la plus brillante époque, où apparaissent des alphabets entiers, de A à Z, conçus pour servir de modèle aux copistes. Les deux premiers qui nous soient parvenus sont conservés, l'un à Berlin, l'autre à Bergame. Celui de Berlin, dessiné à la plume vers 1400 [115], renoue directement avec les traditions romanes les plus pures (fig. 24). La plupart des signes sont composés avec des personnages et des dragons restituant toutes leurs dispositions anciennes : les hommes luttant avec les bêtes, les empoignant, les chevauchant, les bêtes enroulées, entrecroisées, s'entredévorant. Les figures sont grandes, robustes, furieusement agitées. Les thèmes principaux, que l'on voyait éparpillés dans divers livres, s'y trouvent réunis, rangés dans l'ordre, rétablis dans leur rudesse et leur fermeté premières. Certains détails, les têtes et les cous des animaux, le personnage foulant un chien triangulaire, très proches du R d'une *Weltchronik* bavaroise contemporaine [116], permettent d'associer l'ensemble au Sud de l'Allemagne.

L'alphabet de Bergame, de 1390 environ [117], aux caractères gothiques et non romains, change complètement les éléments. Jamais encore, on n'avait vu des lettres si complexes, si savamment construites sur un réseau si difficile à revêtir. Le remplacement des courbes par les angles produit une sorte de choc ayant pour conséquence la suppression de leur bestiaire spécifique, en premier lieu le dragon, et la rénovation complète de la matière. Les sujets de plus en plus inattendus surgissent, tour à tour, dans les droites, verticales et obliques : une femme debout sur un chat, une souris dans les mains, avec un nain barbu flottant en l'air, en face, qui la recouvre d'un voile (C), un âne qui danse sur un cygne, devant un personnage avec un lion sur la tête (D). Des animaux sauvages et domestiques, des hommes s'enchevêtrent dans des échafaudages aberrants (A, E, F, G, I...). L'M

FIG. 24 - INITIALES H : A. MANUSCRIT ROMAN, LAON, XIIe SIÈCLE, D'APRÈS FLEURY. - B. ALPHABET DE BERLIN, C. 1400. - C. INITIALE R, MS. BAVAROIS, C. 1400, MAIHINGEN, I. 3.

A DROITE :
FIG. 25 - ALPHABET GOTHIQUE : DESSINS DE GIOVANNI DEI GRASSI, C. 1390. BERGAME, COD. VII.


A
B
C
D
27
BIBLIOTECA CIVICA DI BERGAMO


26 B
E
F
G

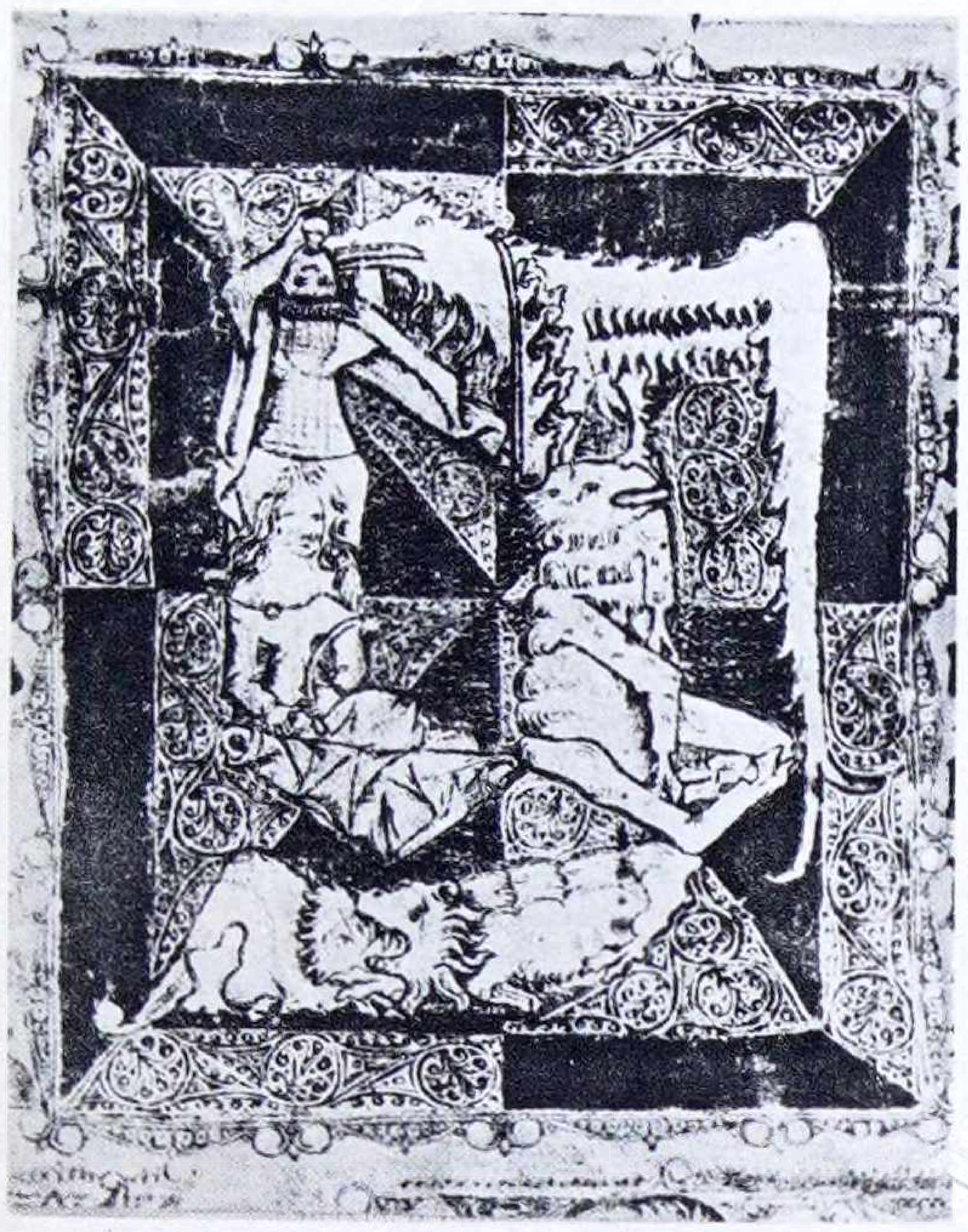


FIG. 26 - ALPHABET GOTHIQUE : INITIALE G, C. 1400. WURZBOURG.

figure l'*Annonciation*, le Q, un tournoi, le V, des amants qu'un rival menace de son épée. L'armature est remarquablement remplie (fig. 25). Qu'ils soient constitués par une ou par plusieurs figures, les traits unis par leurs pointes, se découpent avec netteté. Le K est composé de trois hommes sauvages, l'S de quatre animaux, l'X de quatre musiciens, bondissant dans tous les sens. L'introduction des formes gothiques ne fait que ranimer et remettre au point toutes les techniques de la composition romane.

Les dessins sont de Giovannino dei Grassi, sculpteur et architecte qui travailla au dôme de Milan. Ils reproduisent toutefois des modèles germaniques. Les fragments d'un alphabet de Wurzbourg, avec le même G (fig. 26) mais un D différent, en fournissent des exemples. Légèrement plus récents (c. 1400) [118], plus frustes, plus secs, plus archaïques d'aspect, ils constituent une variante du même groupe. Les deux séries, qui inaugurent une nouvelle phase du développement des initiales imagées dont l'une est un rétablissement complet et l'autre une refonte totale de systèmes primitifs, s'établissent dans la même zone bavaroise, dans les dernières décades du XIVe siècle.

Les alphabets gothiques ont eu une large suite avec des variations multiples. L'A est reproduit tel quel, avec deux hommes sauvages debout sur une oie (une oie bleue ?... comme chez Reinmar von Zweter) et sur un quadrupède, luttant contre un lion qui le surmonte, sur une dalle funéraire de la région d'Augsbourg (c. 1450) [119] (fig. 27), avec un âne renversé au lieu d'un homme — dans la publication de Martin Schott où d'autres signes sont souvent aussi renouvelés [120]. Les imprimeurs de Strasbourg ont constamment utilisé des lettres isolées, gravées à une échelle réduite, provenant de ces recueils [121].

Le deuxième alphabet gothique complet, en notre possession, enregistre les modifications nombreuses, intervenues depuis la première période (fig. 28). Multiplication des scènes religieuses (*Couronnement de sainte Cécile-C*; *saint Jean-Baptiste - D ; saint Christophe - U, V, W ; saint Georges - Y*) et historiques (la guerre habsbourgo-suisse, 1499-Q; découverte de l'Amérique, *Polynésie*, 1492 - P), déchaînement burlesque dans les mêlées humaines et animales, envahissement des chiens (E, H, I) interviennent dans les com-

FIG. 27 - INITIALE A : A. DALLE FUNÉRAIRE DE GUILLAUME DE THANNHAUSEN, ABBÉ D'URSBERG, C. 1450. - B. ALPHABET DU MAITRE E. S., 1499.

A.



B.

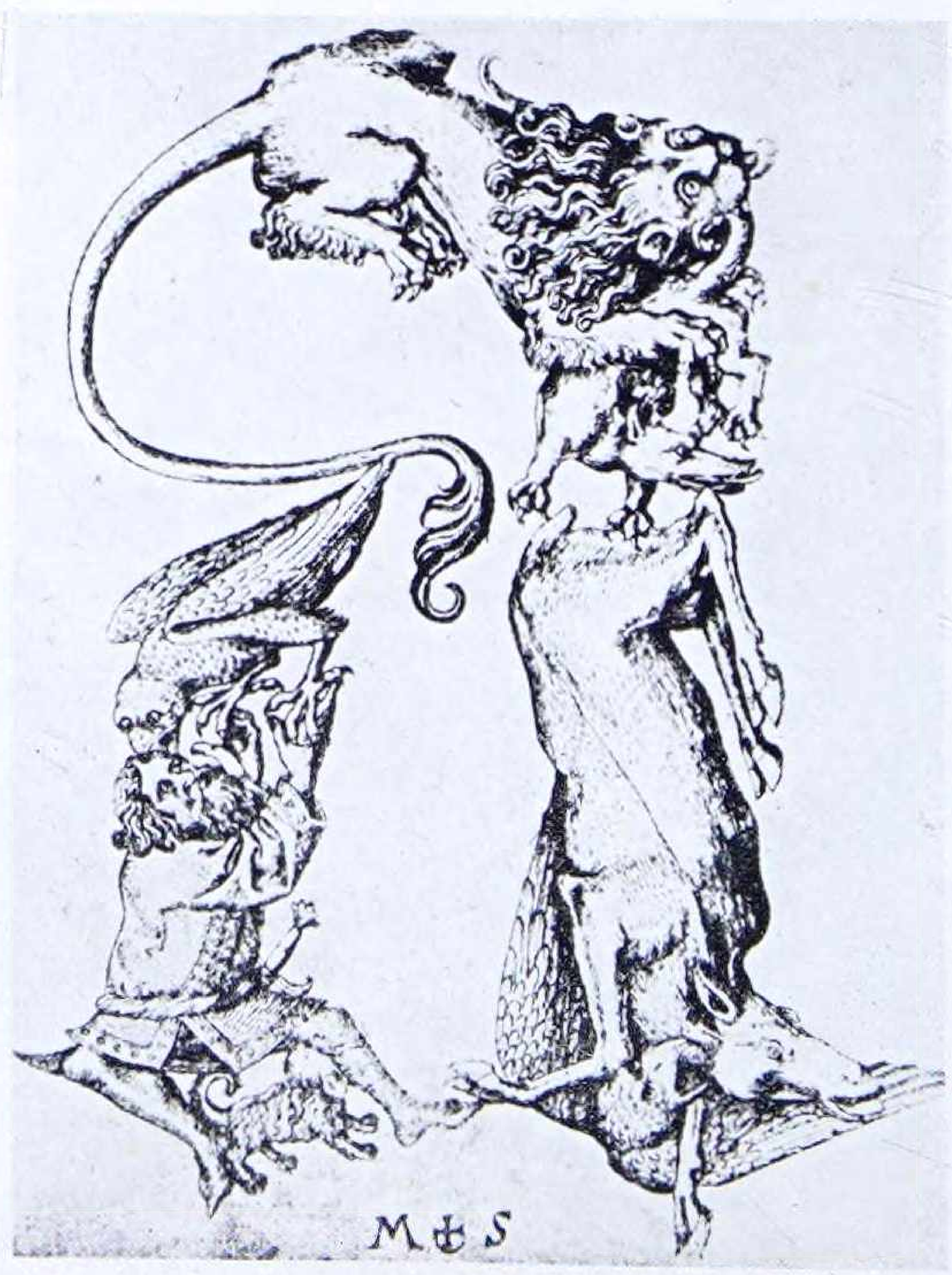




FIG. 28 - ALPHABET GOTHIQUE : INITIALES K, P ET Q, MAITRE E. S., 1499.

binaisons de dei Grassi, dont plusieurs signes (B, C, K, O, S, X) sont inchangés. Des légendes expliquent maintenant les sujets par la correspondance avec la première lettre de leur nom : *Angriff*, *Aas*, *Araber*, *Abwehr*, pour l'A, *St. Yürgen* pour l'Y, par exemple. Le Q, *Habsburg mit Schweiz in Quere* fixe, pour Bühler [122], la date 1499 de ces gravures sur cuivre qui portent la signature du maître E.S. L'établissement d'un assortiment nouveau, au terme d'une longue évolution, par un artiste de premier plan, a relancé la mode de ces types. Un manuscrit d'Innsbruck en reproduit encore l'U, avec le saint Christophe, en 1536 [123].

La succession des alphabets gothiques fut continue et leur action s'est exercée dans divers sens. Même l'alphabet roman, dont la propagation s'est poursuivie parallèlement au cours du xve siècle, en a subi une influence. Il se retrouve intact dans plusieurs livres importants — des lettres Q, en forme de dragons se mordant la queue ou s'entredévorant (fig. 29), dessinées à la plume dans un Gratien imprimé à Strasbourg, chez Heinrich Eggenstein (1471) [124], un O avec deux personnages tournant comme le dragon, dans un *Livre d'Heures* paru à Ulm en 1476 [125], un B, un N, avec les reptiles fantastiques et le combat du chevalier et du dragon dans le *Plenarium* de Martin Schott (1483) [126], qui emploie déjà des initiales nouvelles. Aussi se produit-il une contamination des thèmes et des dispositions intérieures. Un I (1478, 1485), un A (1482) de Heinrich Knoblochtzer [127], autre imprimeur strasbourgeois, se ressentent nettement de ces dernières compositions par le choix des scènes religieuses (*Samson terrassant le lion*



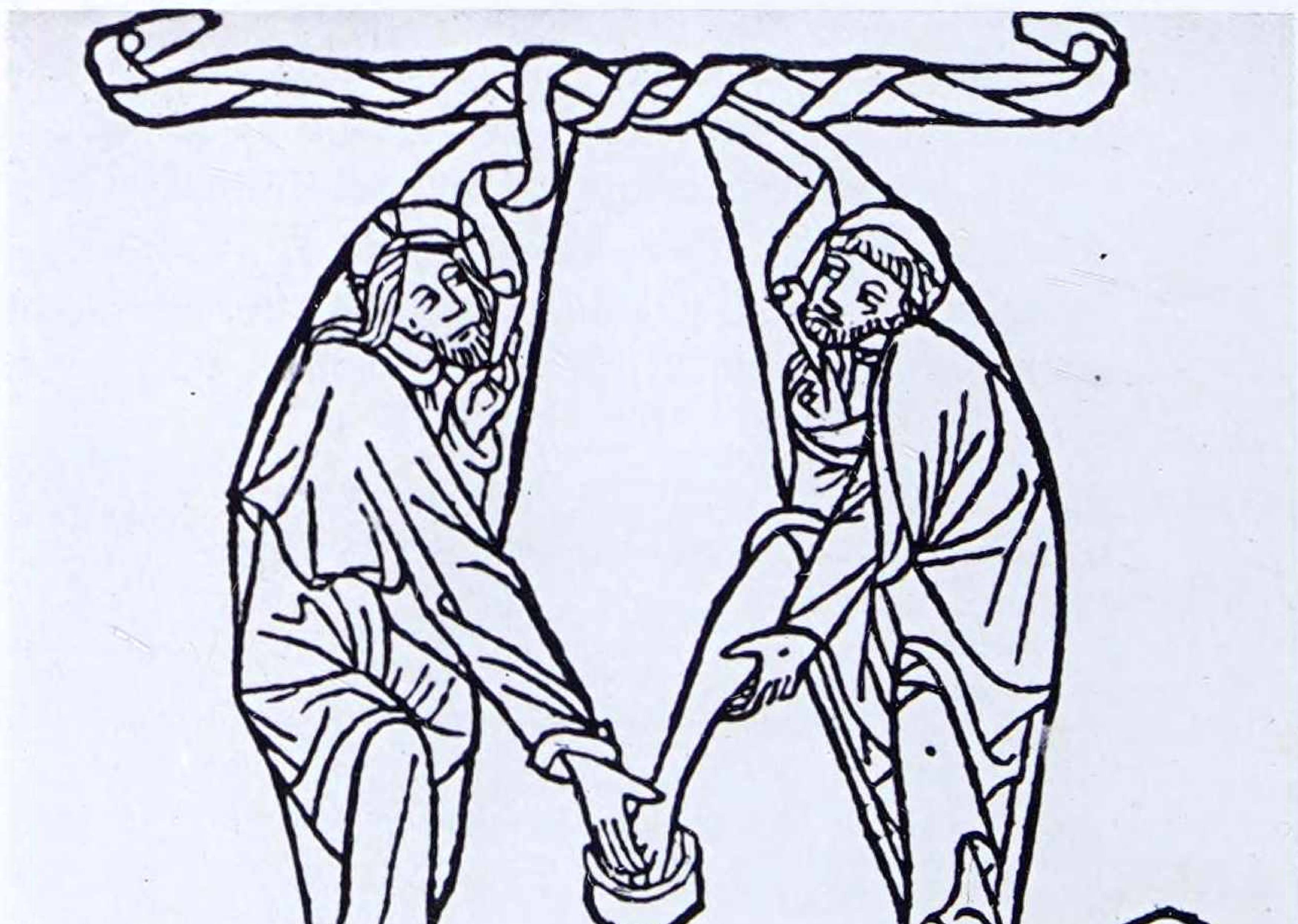
et le *Lavement des Pieds*) (fig. 30) et par la perfection technique des agencements, aux articulations aiguës. Le *Buch der Weisheit* de Bidpay, publié par Conrad Fyner à Urach (1482) [128], fixe les modèles de sept initiales historiées d'un genre analogue. Dix mille martyrs s'enchevêtrent dans le D. L'M figure le Christ en croix dont les bras deviennent des branches d'arbre, la Vierge et saint Jean s'y suspendent comme de gros fruits. Le jambage du P contient la Vierge et l'étable de la Nativité, sa panse — l'Enfant et Joseph qui semblent s'élever au-dessus du sol comme l'étoile qui les surmonte (fig. 31). L'extension de l'iconographie, la multiplication et l'assemblage des figures y porte l'empreinte des caractères gothiques.

Le deuxième alphabet roman connu en reproduit intégralement des signes, dès 1464. L'ensemble a été conçu à un moment où la série Wurzbourg-Bergame devait avoir déjà une ample diffusion, mais sa fortune n'a pas été moindre. L'original xylographique de Bâle (fig. 32) a été attribué au Haut-Rhin allemand, aux Pays-Bas, à Harlem [129]. Le Maître aux Banderoles l'a regravé sur cuivre, au centre de l'Allemagne, en 1478 [130]. Un manuscrit d'Oxford [131] en recopie une partie, vers 1500 [131]. Trois catégories, de lettres, correspondant chacune à une étape de développement, s'y trouvent réunies : combinaisons romanes classiques, dragon en S, dragon empoigné par l'homme (H), motifs greffés sur les schémas romans au cours du XIV^e^ siècle — homme à queue velue (N), comme dans la *Bible* de l'Arsenal (5212, fol. 118 v-D), dont les initiales semblent refléter aussi un fonds périphérique de même nature, des masques (C, E, G, Q), comme à Cologne (A) et dans la même *Bible* (fol. 260 - Q, 346 - D), des personnages chevauchant des monstres (B, C, N, T), comme dans l'Alphabet de Berlin (I, E), enfin compositions gothiques, le K et l'X de dei Grassi, l'R pareil au K, le Z bâti avec trois personnages en zigzags correspondant chacun à l'un des traits pointus. Intervenant dans un recueil qui apparaît comme une compilation, les solutions les plus modernes confèrent un caractère de nouveauté à tout le groupe.

La France finit par suivre le mouvement. Les *Heures* à l'usage de Paris, de Charles d'Angoulême, père de François I^er^, reproduisent, à la fin du

EN HAUT, A GAUCHE :
FIG. 29 - LETTRE ZOOMORPHIQUE : INITIALE Q, DESSIN A LA PLUME DANS UN GRATIEN IMPRIMÉ CHEZ EGGENSTEIN, STRASBOURG, 1471.

FIG. 30 - LETTRE HISTORIÉE : INITIALE A, LAVEMENT DES PIEDS, CHEZ H. KNOBLOCHTZER, STRASBOURG, 1482.



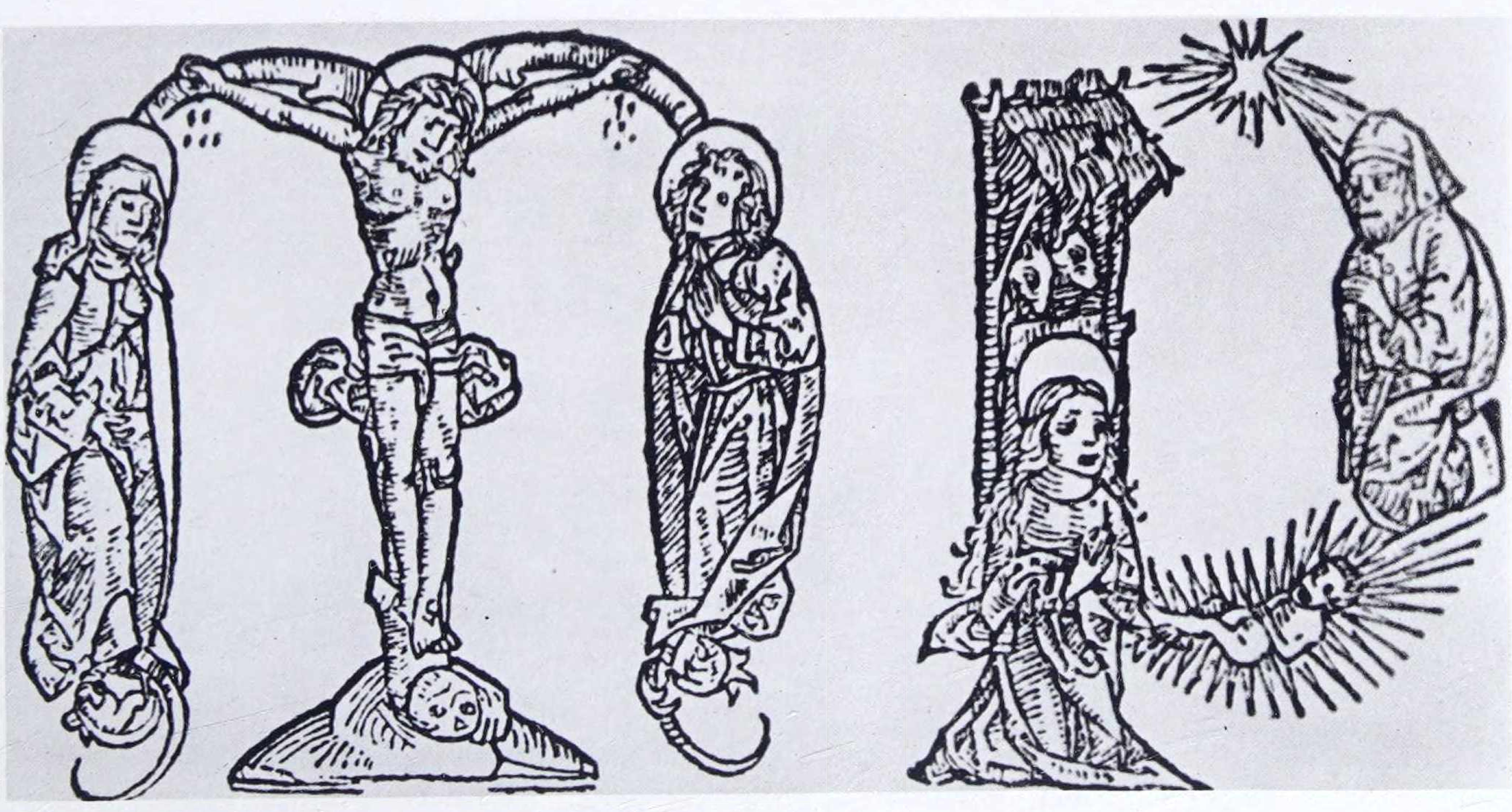
XV^e siècle, plusieurs de ces lettres [132]. Douze signes (A, C, E, G, I, K, L, M, O, P, R, V) proviennent directement de l'Alphabet de 1464. Des variétés du K (alendes) avec les courbes constituées par des serpents, poissons, dragons, oiseaux ou masques, du D avec la scène de saint Martin partageant son manteau, dérivent probablement de recueils similaires, sans doute nombreux à cette date. Deux A gothiques donnent la version de Martin Schott — le Maître E.S. Dix-sept estampes d'Israel van Meckenem, reliées et coloriées avec le livre, confirment l'action directe de la gravure sur la peinture du manuscrit ainsi que l'importance des centres néerlandais dans le réseau de transmission. Une phrase entière (fol. 52) [133] :

AVEM
ARIA
GRACI
APLE (*NA*)

est composée sur un fond d'or avec des caractères anthropomorphes et zoomorphes (fig. 33), comme sur des pages romanes écrites avec des monstres, le *VERE* et le *TE IGITUR* du *Sacramentaire* de Limoges (c. 1110) [134], par exemple. Leroquais a même noté, à son propos, que les figures sont « dans le goût des initiales de l'époque mérovingienne », si archaïques lui paraissaient leurs arrangements. Il ne s'agit pas d'un cas unique. Une transcription zoomorphique des mots *A PLUS*, devise des Rohan, fait partie de la décoration sculptée du château de Josselin (fin du XV^e siècle) [135], réalisée toutefois non pas avec les derniers modèles surchargés, mais uniquement avec les dragons, noueux comme des racines d'arbres.

C'est sous cette forme rudimentaire que les motifs anciens se restituent maintenant régulièrement dans les lettrines des livres imprimés dont les petites dimensions excluent l'enrichissement de la matière. Les groupes antithétiques, toutes les combinaisons habituelles des reptiles en cercle, en spirale, en S, entrelacés ou s'entredévorant, y reparaissent dans leur rigueur schématique. On les retrouve aussi bien dans les publications d'Augsbourg et d'Ulm que de Troyes, de Lyon ou de Paris [136] et certains d'entre eux sont parfaitement superposables à leurs modèles primitifs.

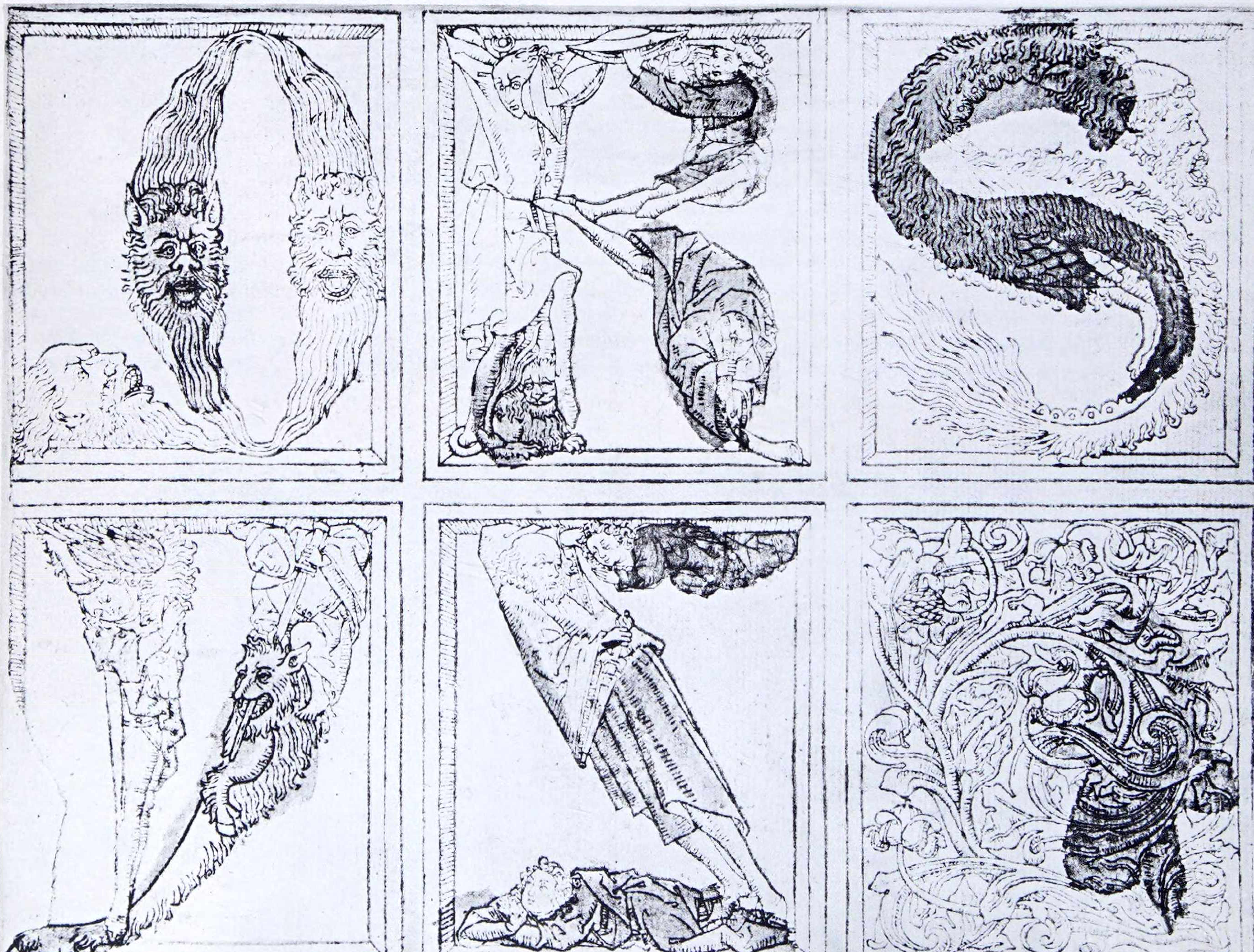
FIG. 31 - LETTRES HISTORIÉES : BUCH DER WEISHEIT, INITIALE M (CRUCIFIXION) ET P (NATIVITÉ), URACH, 1482.



Le fonds roman, qui a servi de base aux formations multiples, revit et se répand, de son côté, dans l'ultime éclosion, comme un rappel de leurs ressources. Il se refait intégralement encore en plein XVIe siècle.

Trois alphabets — un allemand et deux français — concluent le développement, au sein de la Renaissance. Le *Menschenalphabet* de Peter Flettner, exécuté vers 1534 [137], c'est-à-dire à un moment où les initiales du Maître E.S. continuent à être reproduites dans des scriptoria germaniques, transpose brusquement le procédé dans l'univers nouveau, en remplaçant l'humanité et le bestiaire du moyen âge par des athlètes, des Vénus et des putti antiques. Les figures se succèdent comme dans une danse (fig. 34). La lettre animée se recompose, une fois de plus, dans le milieu périphérique qui l'adaptait avec le plus d'obstination aux conditions de chaque époque.

FIG. 32 - ALPHABET DE 1464 : ORIGINAL XYLOGRAPHIQUE. BALE. A DROITE : FIG. 33. - LETTRES HISTORIÉES : HEURES A L'USAGE DE PARIS, DE CHARLES D'ANGOULÊME, FIN DU XVe SIÈCLE. PARIS, B.N., LAT. 1173.





Noël Garnier se sert, à son tour, vers 1540-1545, des thèmes de l'Antiquité, mais en lui empruntant non pas les corps humains aux proportions régulières mais des grotesques italiens qui lui permettent de conserver aux initiales leur caractère monstrueux. Des hommes sauvages, des chiens, des serpents y gardent un cachet médiéval. L'M ordonne la scène de la Chute d'une même façon que la *Crucifixion* du *Buch der Weisheit*, tandis que le « petit alphabet » du même artiste ne contient que des dragons, des entrelacs et des branches d'arbres rappelant certaines combinaisons du château de Josselin. Les thèmes des lettrines isolées s'y restituent et se regroupent sous leur aspect élémentaire, dans un ensemble organique. Sans doute se rattachent-ils à une série de la période précédente. Il n'en subsiste pas moins que le troisième assortiment complet de signes, que l'on possède jusqu'à présent, rétablissant les traditions du XI^{e}-XII^{e} siècle, date des dernières années du règne de François I^{er}.

Tout en étant touchée par les mêmes forces qui ont joué dans les bordures du livre, l'initiale imagée revient inéluctablement vers les compositions qui lui sont propres. Les schémas inviolables s'identifient, en quelque sorte, avec leurs premiers revêtements et ils les font sans cesse revivre. Contrairement au décor marginal qui évolue avec continuité, le développement des lettres fantastiques est scandé par les retours périodiques vers les systèmes qui y ont pris corps à l'origine. Son essor a lieu d'ailleurs aussi sur une périphérie diamétralement opposée, en se généralisant ensuite, avec une aire de jonction aux Pays-Bas. La France, qui a été pendant un certain temps passive, s'y associe à deux reprises et nous lègue même les cas les plus récents. Dans tous ses stades, dans toutes ses variétés, initiale-écrin, structure gothique, drôlerie médiévale, humanité antique, grotesque romain, la lettre à figures conserve ses qualités. Par la fermeté du procédé liant l'image à l'abstraction, elle demeure un phénomène roman et correspond, en le cristallisant, au même courant profond qui fait éclore la nature des marges dans un tissu de conventions et dans un renouvellement constant de ses prodiges.

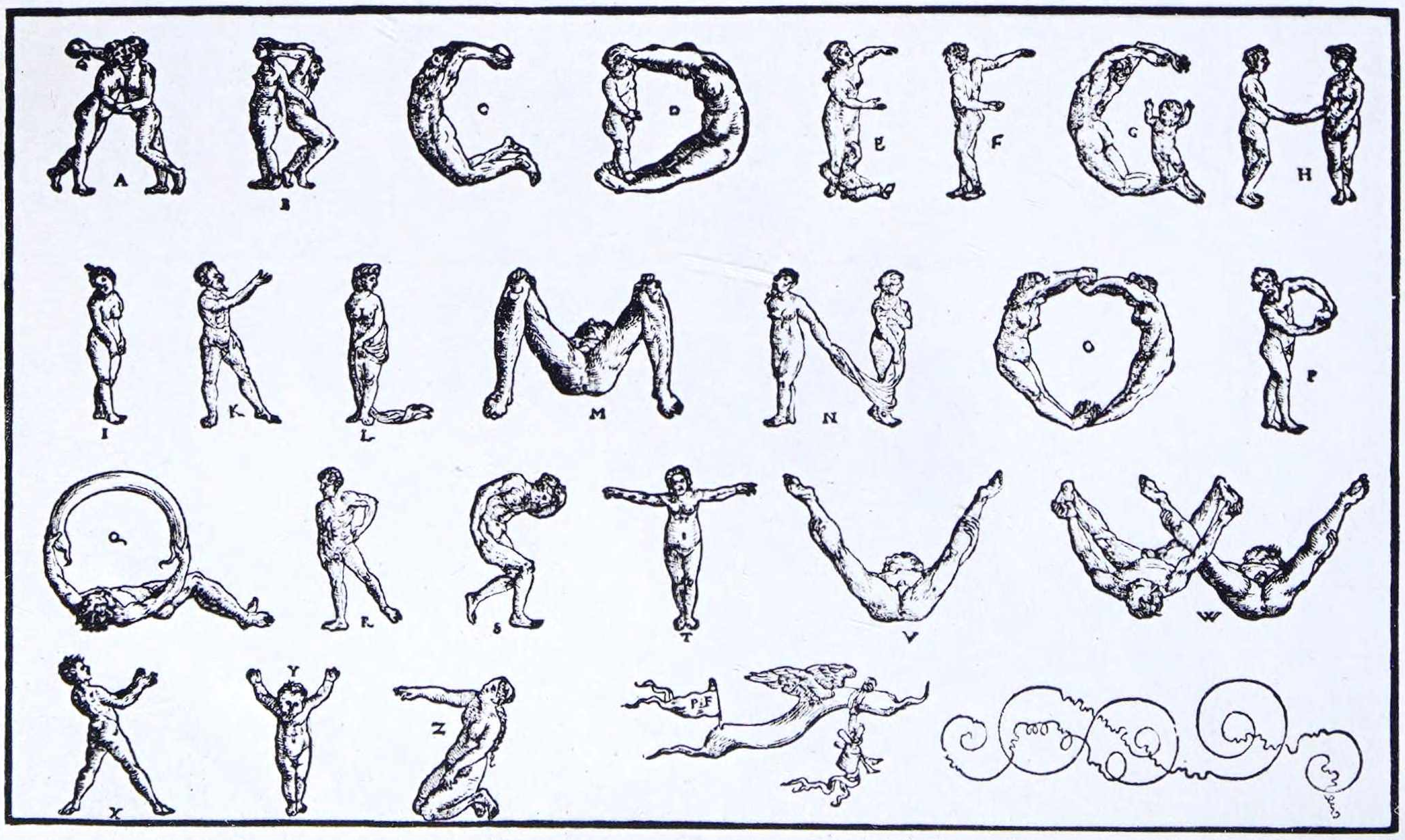


FIG. 34 - ALPHABET ANTHROPOMORPHE : MENSCHENALPHABET DE PETER FLETTNER, VERS 1534.

Le monde transfiguré



Chapitre 7

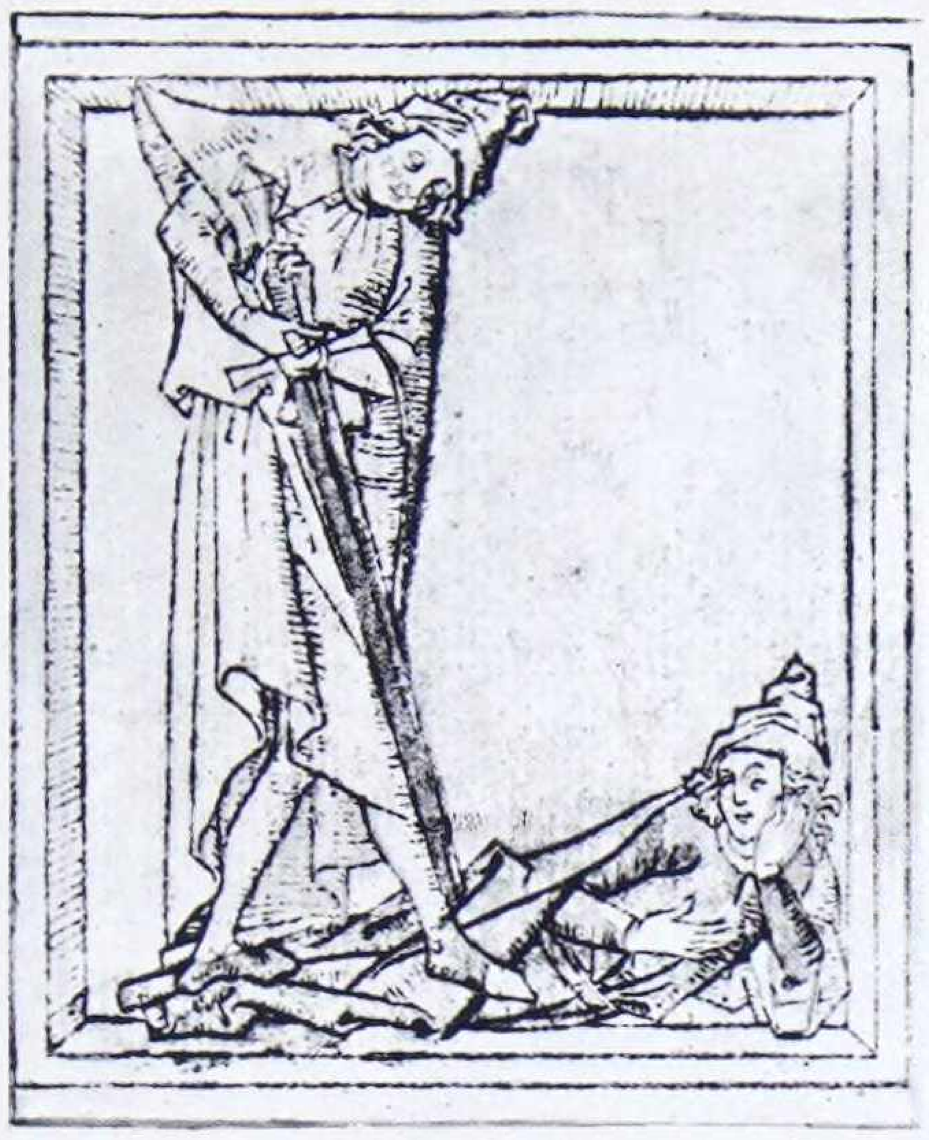
Le monde transfiguré.

1. Le monde transfiguré par le cosmos. Paysages dans les figurations cosmographiques. Géométrie et signes des planisphères dans les paysages : le ciel, la terre, le Paradis. Le monde religieux à l'intérieur des diagrammes cosmiques. L'auréole astronomique. Géométrie de l'harmonie universelle retransmise par l'irradiation divine.

2. Mappemondes et cartes. Géographie des géomètres : la terre en T. Géographie des marins : le portulan. Vision anthropomorphe et zoomorphe de la réalité géographique redécouverte : Opicinus de Canistris et ses antécédents. La mappemonde paysagère et la mappemonde des merveilles : la carte de Hereford.

3. Histoire naturelle. La faune gothique de Brunet Latin et les manuels de chasse. Rayonnement de Thomas de Cantimpré et de ses monstres. Conrad de Megenberg. Le bestiaire fantastique de l'*Hortus Sanitatis.* Etymologie gréco-latine faisant revivre les hybrides romans.

EN PAGE DE TITRE, LE PARADIS : TRÈS RICHES HEURES DE CHANTILLY, 1411-1416.



La découverte de la réalité, des perspectives et des contours plus ou moins exacts, par les artistes gothiques, n'ébranle pas les abstractions des cosmographes. Les systèmes se juxtaposent et parfois s'interpénètrent : ce ne sont plus des rubans d'eau, de terre et d'air entortillés qui naissent sous le compas du Créateur « lorsqu'il traça un cercle à la surface de l'abîme » (*Livre des Proverbes*, VIII, 27). L'univers est un village avec l'église et ses clochers, un port, une ville, des châteaux [1], mais il prend place à l'intérieur des roues faisant tourner les astres et les anges. Dans la *Bible* de Wittenberg de 1534 [2], les étoiles sont escortées par des oiseaux, la terre se découpe comme un paysage cartographique enchâssé dans les anneaux célestes, avec les bêtes sauvages et domestiques, un éléphant, un crocodile et un chameau (fig. 1). Dans Isidore de Séville, publié à Augsbourg en 1470 [3], les représentations des quatre éléments se concrétisent : le feu est un brasier, l'eau — une rivière, la terre — une cité fortifiée, l'air — des nuages et des vents qui demeurent cependant inclus dans quatre cercles enchaînés comme dans un quadrilobe carolingien ou roman (fig. 2). Les effets les plus étranges résultent de ces fusions. Lorsque le Maître François (Fouquet ? c. 1475) [4] illustre la doctrine des antipodes de saint Augustin, il représente le globe comme une boule parsemée de touffes végétales, en y mettant des personnages dont la hauteur dépasse la dimension du rayon. Les uns sont installés debout, les autres la tête en bas, dans l'ombre. Le philosophe n'y croit pas car si la terre est ronde elle n'est pas habitée partout, mais la composition contient, littéralement un monde renversé.

Changeant sans cesse dans le traitement des imagiers, en contact permanent avec les formes et la matière de la réalité, l'univers ne bouge pas dans ses concepts. Les bouleversements morphologiques qui interviennent dans la vision directe n'altèrent pas profondément ses bases théoriques jusqu'à la fin du moyen âge. Les mystérieux rouages des sphères engrenées persistent dans les esprits derrière les apparences de la nature physique et de la nature religieuse et ils émergent dans leurs diverses figurations.

Le ciel, représenté par Simon Marmion dans une de ses peintures du *Livre des Sept Ages du Monde* (c. 1460) [5], n'est pas une profondeur illimitée. Neuf cercles réunis en un faisceau, autour du Créateur, avec les spectres des douze signes du Zodiaque à l'extérieur, surgissent dans un paysage lunaire,



au-dessus de rocs abrupts, d'une ville lointaine et d'une baie où se reposent des bateaux (fig. 3). Ils sortent de l'abîme de la nuit comme une épure de la révélation cosmique dont le décor, avec ses accidents et son silence nocturne, fait également partie.

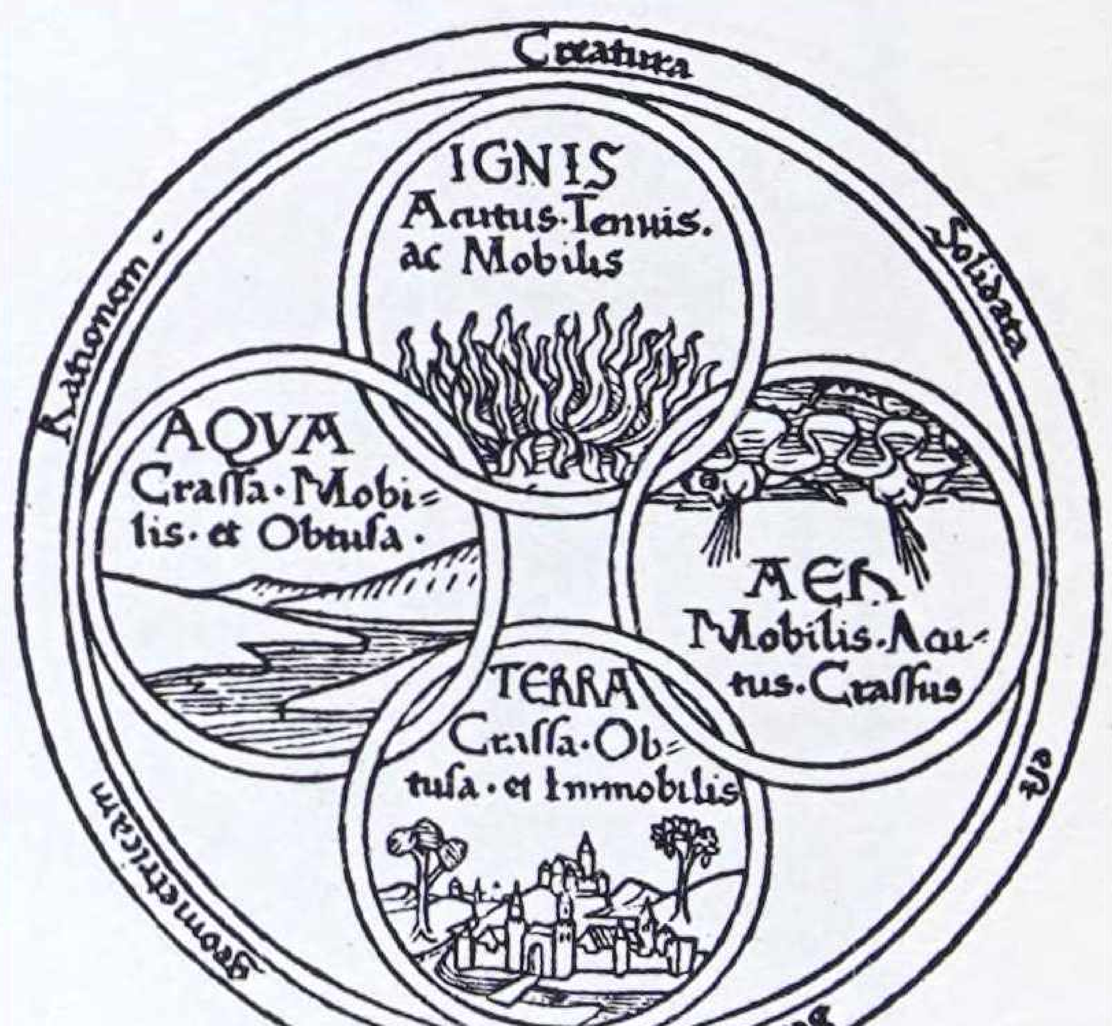
Le globe de la terre surgit aussi au milieu même et sur le fond d'un site terrestre. Dans les *Ascensions* de la Chartreuse de Thuison-lès-Abbeville (Chicago, c.1470) [6] (fig. 4), de Memling (Louvre, 1470) [7] et de Dürer (*La Petite Passion*, c. 1510) [8], le Christ s'élève au-dessus d'une éminence ronde comme au-dessus de la planète. Le Paradis des *Très Riches Heures* de Chantilly (1411-1416) [9] procède de façon analogue en installant toutefois un univers en réduction non pas au centre mais autour de la scène. Ce sont les groupes de la *Chute* et de l'*Expulsion* qui apparaissent à l'intérieur d'un microcosme paysager (fig. p. 235). Le jardin, avec une fontaine gothique ajourée par un orfèvre et un portail que l'on a comparé à celui d'Orvieto, est enfermé dans une enceinte circulaire où toutes les proportions se renversent. La muraille dorée, dressée sur des montagnes pareilles à des dunes environnées d'eau, n'atteint pas les genoux des personnages. Les arbres sont à la hauteur de la ceinture. Ici encore la juxtaposition de deux mesures et de deux perspectives, l'une générale, l'autre détaillée, apparaît comme une révélation. Dans les images du ciel et de la terre superposées à leurs idéogrammes, le monde visible est entièrement transfiguré par le cosmos.

L'essor de la doctrine astrologique, selon laquelle toute chose et toute notion, toute forme de l'existence et du destin dépendent des constellations et des configurations célestes [10], a puissamment contribué à l'éclosion de ces tableaux. Les spéculations visionnaires de Beatus, de Lambert de Saint-Omer et des abbesses rhénanes [11] se restituent dans un réseau plus vaste à la fois de l'abstraction et de la vie. L'armature géométrique se raffermit et se complique sous l'impulsion de l'Islam [12] et de l'Extrême-Orient [13]. Les sujets qui y prennent place s'animent et s'élargissent dans le naturalisme et dans l'iconographie de l'époque.

Un manuscrit saxon de la fin du XIV[e] siècle [14] reproduit encore le planisphère avec la Vierge à la place du signe solaire, les fleuves du Paradis, les Animaux Evangélistes et les Pères de l'Eglise substitués aux astres et aux vents de la composition romane du *Speculum Virginum,* conformément au texte du *Livre de la Sagesse* (VII, 29), sagesse plus magnifique que le soleil et au-dessus de toutes les dispositions sidérales, en rejoignant le culte contemporain qui met résolument la mère du Christ au centre d'un système mystique (fig. 5). La même sentence : *Hec est specior sole et super omnem stellarum dispositione,* inscrite par les van Eyck auprès des représentations de Marie [15], en réaffirme la signification à l'origine de ces interprétations strictes.

FIG. 1 - CRÉATION DU MONDE : BIBLE DE WITTENBERG. ÉD. DE 1534.

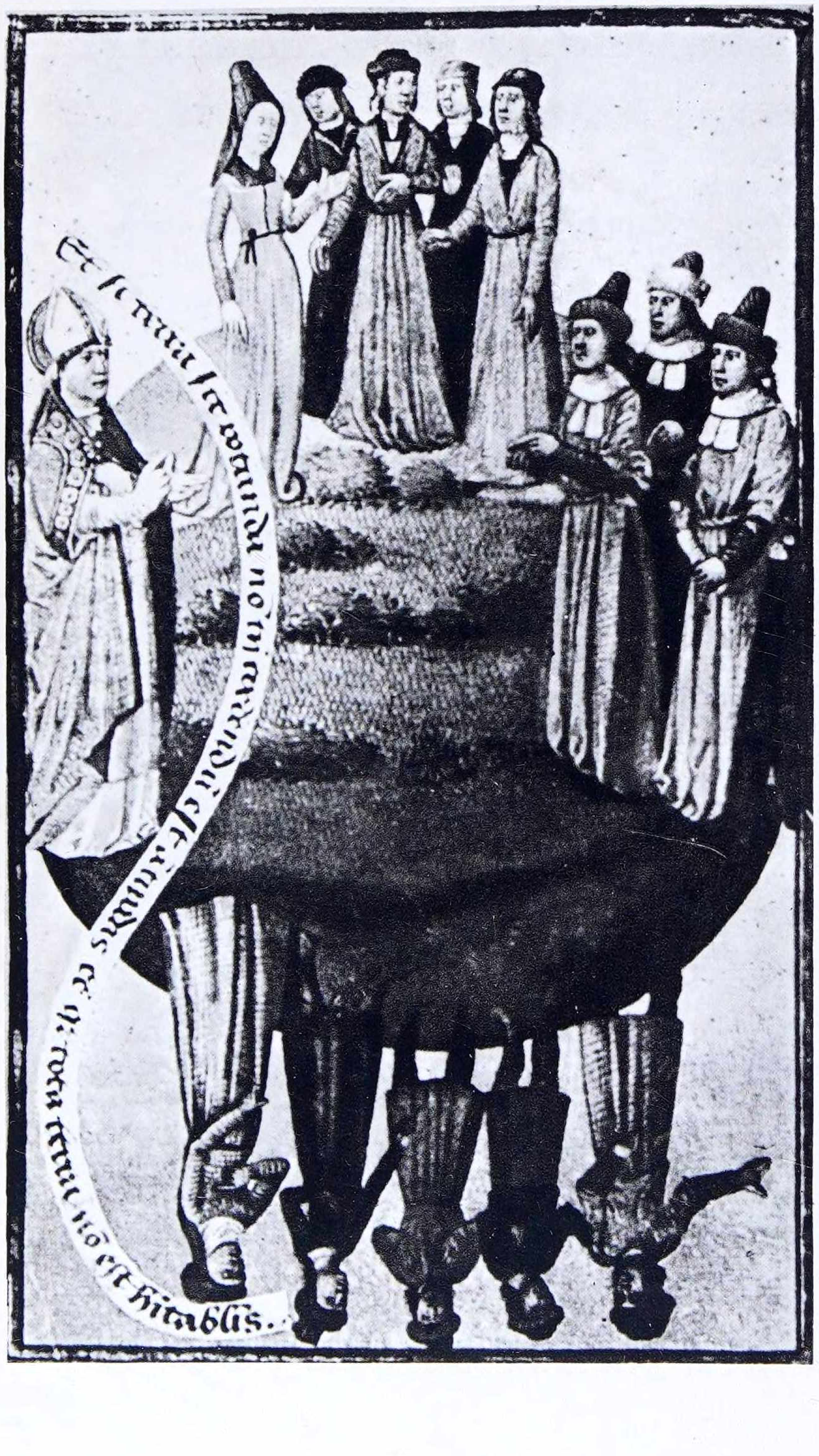
FIG. 2 - LES QUATRE ÉLÉMENTS : ISIDORE DE SÉVILLE, AUGSBOURG, 1472.



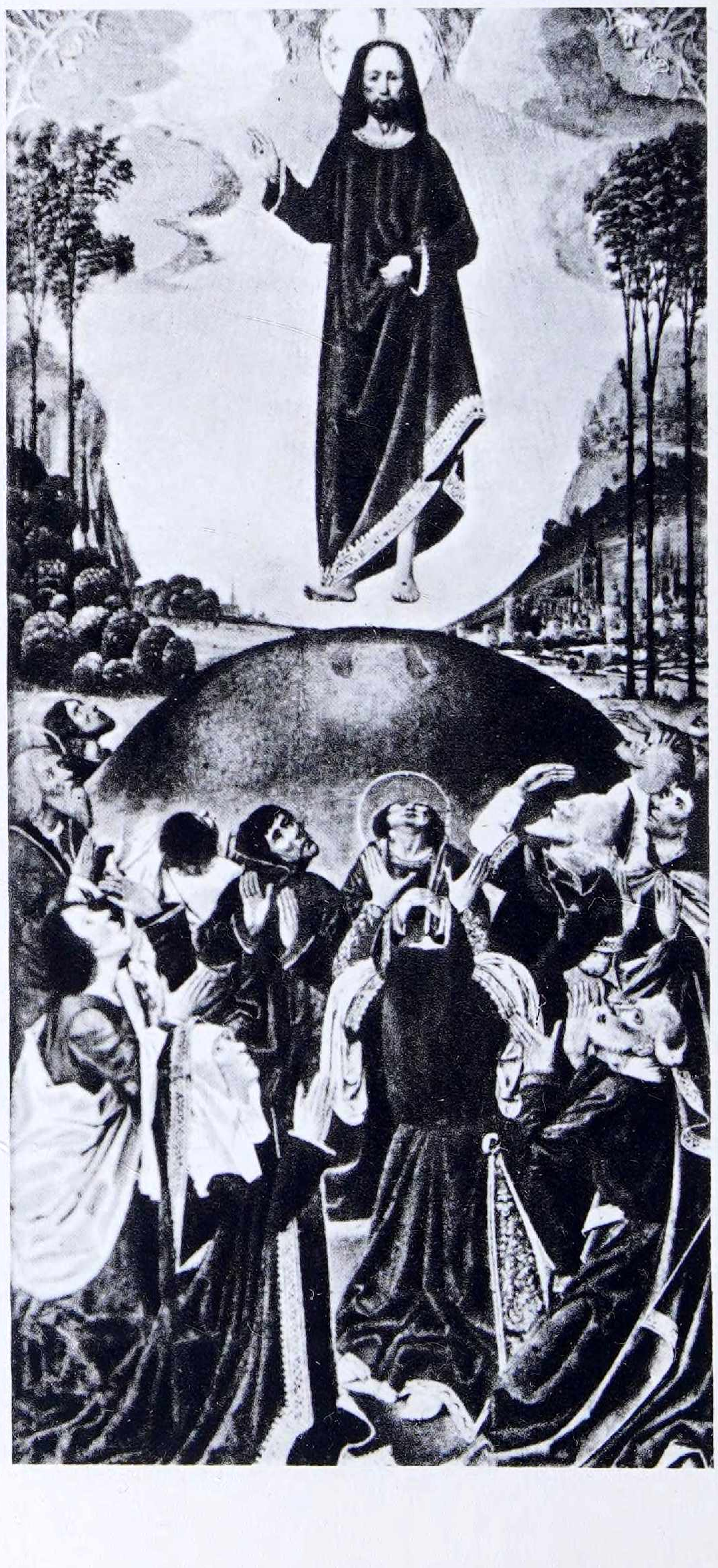
EN PAGE DE DROITE : FIG. 3 - AURÉOLE ASTRONOMIQUE : SIMON MARMION, C. 1460. BRUXELLES, B. R., 9047.

FIG. 4 - GLOBE TERRESTRE : A. LES ANTIPODES, LA CITÉ DE DIEU, C. 1475. NANTES, 8. - B. L'ASCENSION, RETABLE DE LA CHARTREUSE DE THUISON - LÈS - ABBEVILLE, C. 1470. CHICAGO.

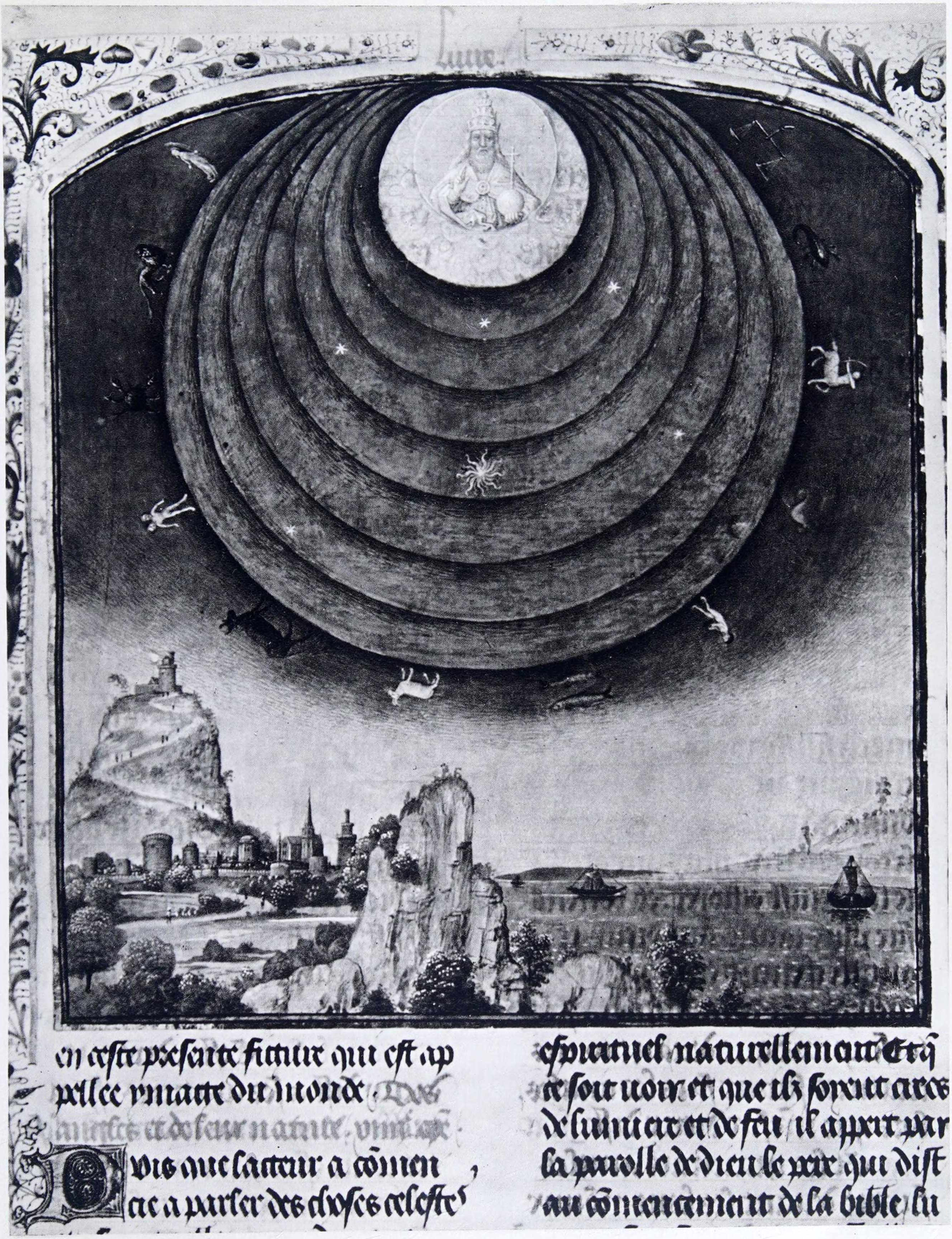
Les figures et les symboles les plus divers, des scènes entières s'ordonnent sur ces réseaux régis par les correspondances des sphères et des nombres : les sept Douleurs du Christ, les sept Douleurs et les sept Joies de la Vierge (fig. 6) sont insérées, comme dans des médaillons, dans la couronne des sept planètes [16]. Les instruments de la Passion, les péchés capitaux, l'image de sorcellerie avec les sept puissances qui la combattent, le Créateur, Jessé, le pape, saint Paul, saint Augustin, le roi et les docteurs de Paris défilent dans les mêmes orbes. Les zones concentriques du ciel ne contiennent pas seulement les chœurs angéliques. On y retrouve les personnages de l'Ancien Testament, les apôtres, les martyrs, les confesseurs, les saints. Dans une peinture colonaise (deuxième moitié du xv^{e} siècle) [17], ce sont les quatre animaux et les vieillards de l'Apocalypse qui tournent autour du couronnement de la Vierge. La structure même d'un état dépend de la métaphysique et de l'astronomie [18] dont elle emprunte le cadran.



A.



B.



en ceste presente figure qui est ap
pellee ymage du monde. Des
angeles et de leur nature.
Puis que lacteur a comen
cie a parler des choses celestes

espirituelz naturellement. Et q̃
ce soit voir et que ilz soient crees
de lumiere et de feu il appert par
la parolle de dieu le pere qui dist
au commencement de la bible. li

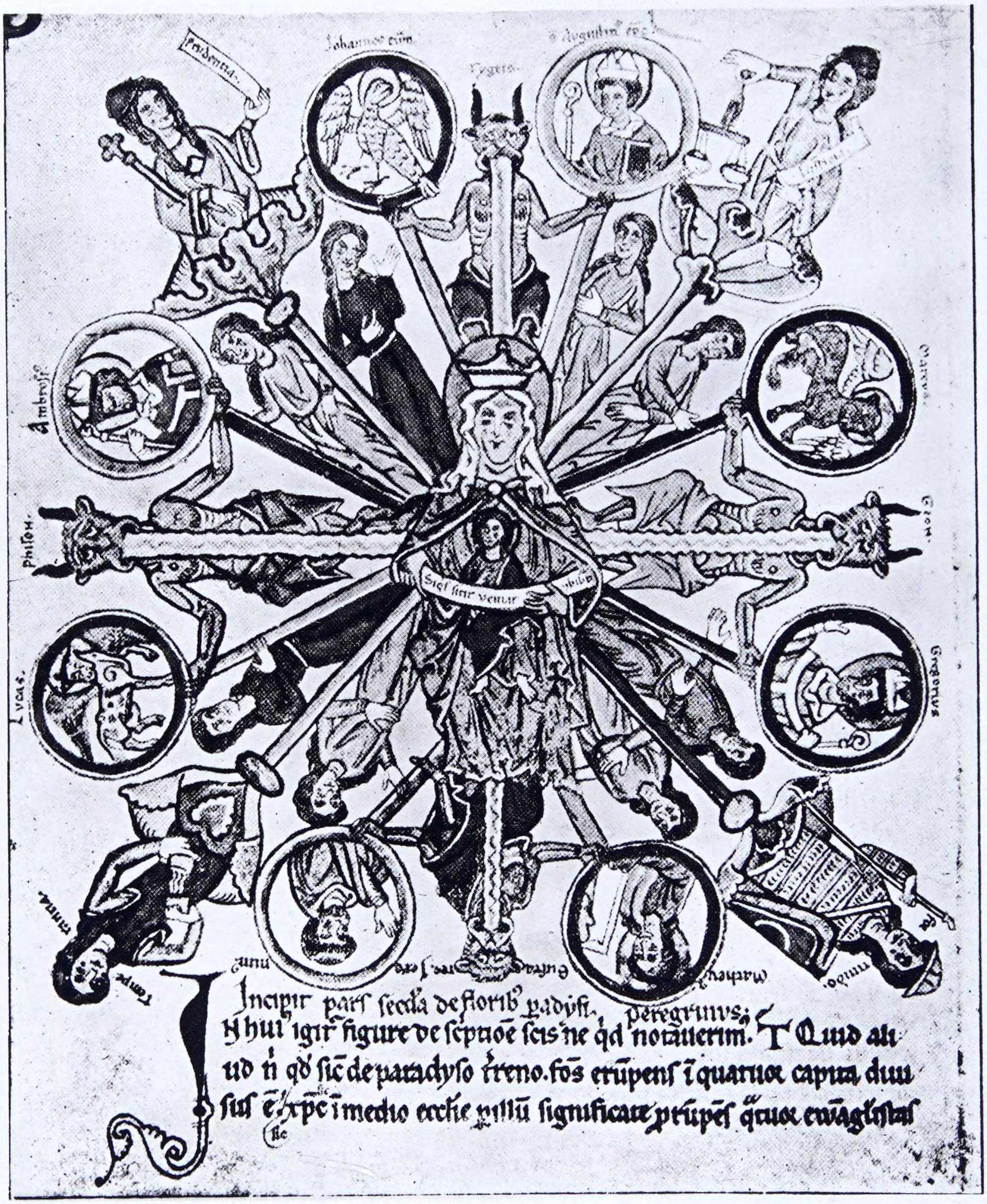


FIG. 5 - COMPOSITION PLANISPHÉRIQUE : LA VIERGE A LA PLACE DU SIGNE SOLAIRE, SPECULUM VIRGINUM, FIN DU XIV^{e} SIÈCLE. LEIPZIG, B. U., 665.

A.

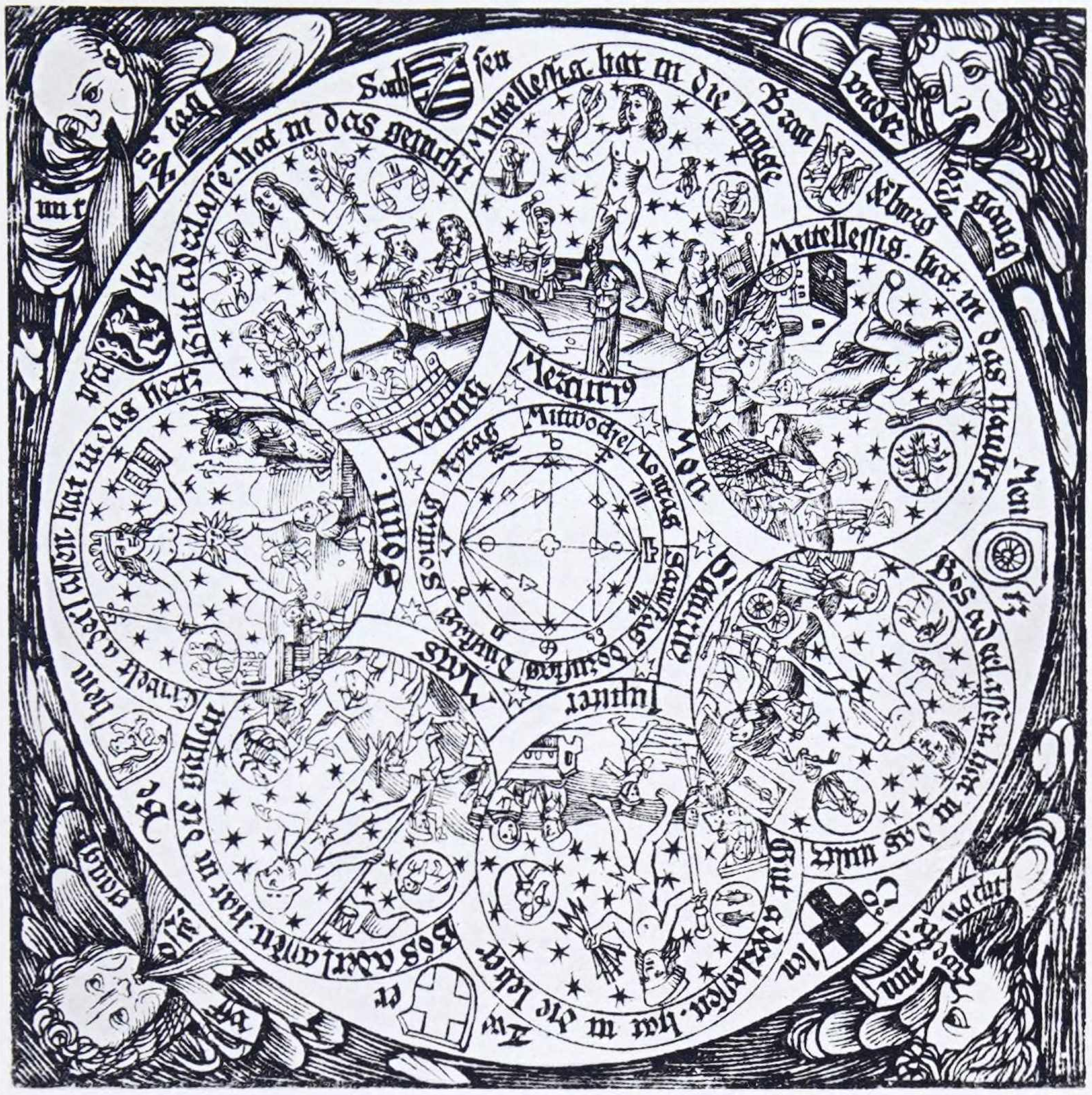


FIG. 6 - COMPOSITIONS PLANISPHÉRIQUES : A. COURONNE DES SEPT PLANÈTES ET LEURS ENFANTS, NUREMBERG, 1480-1490. - B. COURONNE DES SEPT JOIES DE LA VIERGE, SOUABE (?), 1440-1460.

B



Sur une gravure bavaroise (1487) [19], le souverain, le duc, le conseiller, le juge, le maître de la chevalerie surmontent, à l'intérieur des triples roues, trois cercles emboîtés, contenant successivement l'armée (le porte-bannière et le soldat) et les corps de métiers (bûcheron, tailleur, tisserand) avec le laboureur au centre. L'échafaudage, pareil à un mouvement d'horlogerie, repose sur une forteresse et il est surmonté par l'aigle germanique avec le Crucifix sur le poitrail. Le mysticisme trinitaire et l'harmonie universelle englobent la hiérarchie et les rouages de l'empire (fig. 7). Les personnages et les groupes de ces figurations portent tous la marque de leur temps, avec ce qu'elle a de véridique et d'affranchi mais ils s'installent dans un espace abstrait de schémas purs et leur ensemble se développe comme une émanation de l'absolu.

Un type nouveau d'auréole se constitue, conformément au même principe. Le cercle de lumière devient un cercle d'anges rayonnants ou incurvés comme dans les sphères planétaires avec les chœurs célestes du *Liber Scivias* ou de la fresque du Campo Santo de Pise. Chez Simon Marmion (retable de Saint-Bertin de Saint-Omer, 1454-1459), chez Neri di Bicci (*Couronnement de la Vierge*, Baltimore, c. 1460-1465), la gloire conserve, dans sa lueur surnaturelle, toute la pureté du thème astronomique [20]. Mais le système varie continuellement, en s'adaptant aux différentes structures de la mandorle, en regroupant plus librement les éléments. Ses figures ailées se fixent sur les ellipses. Elles s'y entassent en plusieurs rangs, se pressent tout autour, en masses serrées. Depuis Giotto, les Italiens ont excellé dans ces combinaisons où la géométrie de l'orbe cosmique est animée par la géométrie de l'irradiation divine [21]. Au Nord des Alpes, les halos anthropomorphes se déploient à l'intérieur des mêmes schémas en modulant leurs inflexions. Gérard de Saint-Jean (c. 1490) [22] installe la Vierge dans un ove lumineux avec les zones dégradées des palpitations aériennes, comme dans la flamme d'un cierge. Interprétée par un artiste colonais (c. 1460) [23], la même évocation devient dure et dense (fig. 8). La foule angélique se presse dans un solide pareil à un œuf. Fouquet qui, par ailleurs, combine aussi des mandorles elliptiques à l'italienne [24], élève avec les corps humains une véritable voûte. La Trinité des *Heures* d'Etienne Chevalier (1461) [25] prend place dans une gloire dont les anneaux se multiplient en devenant architecture et en se pétrifiant. Les élus, traités comme des statues, s'avancent dans un vaisseau illuminé dont chaque assise et chaque claveau est fait d'un ange, d'un martyre, d'un saint (fig. 9).

Les sillons du rayonnement spirituel s'amplifient et se prolongent au-delà de son éclat visible, en ordonnant des scènes religieuses entières. Ils se répandent comme les vagues après la chute d'une pierre dans l'eau. Dans le retable d'Enguerrand Quarton (Villeneuve-lès-Avignon, 1453),

FIG. 7 - COMPOSITION PLANISPHÉRIQUE : ROUAGE DE L'ÉTAT, BAVIÈRE, 1487.

propheten Sophonia yn deren genom men wurd. so ist ain kayser oder küng. ain erweler gottes. zu fürsten ze een.

eren. den das er ain sünder hailgen kirchen genämet wirde. yn mechsfisch. xxiij q. iiij. ca. Convenior.



Ecclesiastes am fünfften: / Du solt got fürchten. vnd ob du sichst die vndertruckung der armen vnd gewalt ... daz ist das land ... ainen andern ... vnd über die hohen ist noch höher. als der küng. vnd über das all ist ain küng des ...

das ist got der gesind ... das ist alles ze aeme.

Exodi am xviij. ca. ... vnd such vß allem volck. weyser mächtig. Blossa. yn tugenden vnd warhafft. die got fürchtend: vnd warhafft sigend. vnd die gytigkait vnd aygen nutz hassend. vnd vß dienet setz gewalt tusender. hunderter fünfftziger. vnd zehner. die das volck richtend zu allen zyten.

In der schwertz ... am ersten des ... die ...

Der ritter. so yn geschrifft Policrati vnd Vegetij funden wirdt schweret also. Ich schwere by dem almächtigen got. vnd by sinem cristo. vnd dem hailigen gaist. vnd by der maiestat des obersten fürsten. die nach dem willen gottes. ... vnd groß ze eerend ist. ... vnd sider gebot ... ze halten:

le *Couronnement de la Vierge* se pose sur les courbes émanant des trois cercles emboîtés qui correspondent chacun à l'une des figures principales. La composition a été comparée à un tympan, défini, comme à l'époque romane, par l'ornement abstrait [26]. De même que sur une arche céleste, le thème monumental jaillit sous le compas (fig. 10).

Cologne développe ces constructions avec une énergie et une ampleur particulières [27]. Les ballons des chœurs angéliques s'enflent. Le réseau géométrique s'étend. Le Christ de l'*Ascension* (Maître de la Sainte Parenté, Nuremberg, c. 1486) est encadré par une couronne ovale faite de nuages, de corps humains et d'ailes. Le Maître de l'autel de saint Barthélémy compose, avec les saints, des arcs suspendus au-dessus des scènes du *Baptême du Christ* (Berlin, 1500) et de l'*Incrédulité de saint Thomas* (Cologne, 1500) qui y paraissent comme dans une baie. La *Glorification de la Vierge* (Cologne, 1460) se déploie dans une sphère triple, où la ligne d'horizon épouse la courbe du socle vaporeux du trône de Marie. C'est un baroque gothique somptueux et tourmenté qui ondoie sur les trames circulaires que les cosmographies du Rhin roman ont surchargées et raffermies, dans leur rigueur extrême. Il ne s'agit plus de personnages allégoriques et de scènes rangées dans les compartiments géométriques de l'univers mais

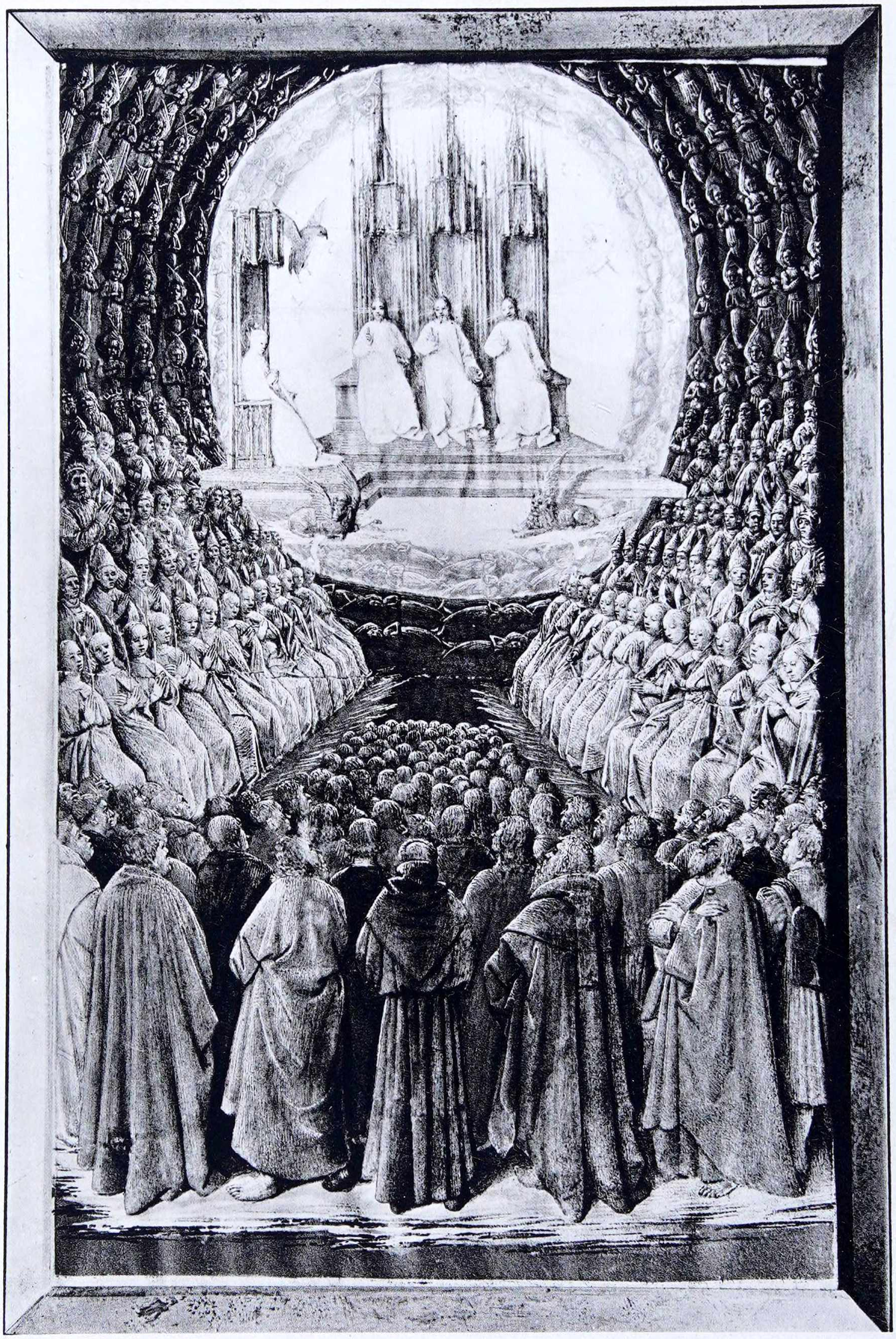
FIG. 8 - MANDORLES OVOÏDES : A. GLORIFICATION DE LA VIERGE, ÉCOLE COLONAISE, C. 1460. WORMS, COLL. PARTICULIÈRE. - B. GLORIFICATION DE LA VIERGE, GÉRARD DE SAINT-JEAN, C. 1490. ROTTERDAM, MUSÉE BOYMANS - VAN BEUNINGEN.



A.



B.

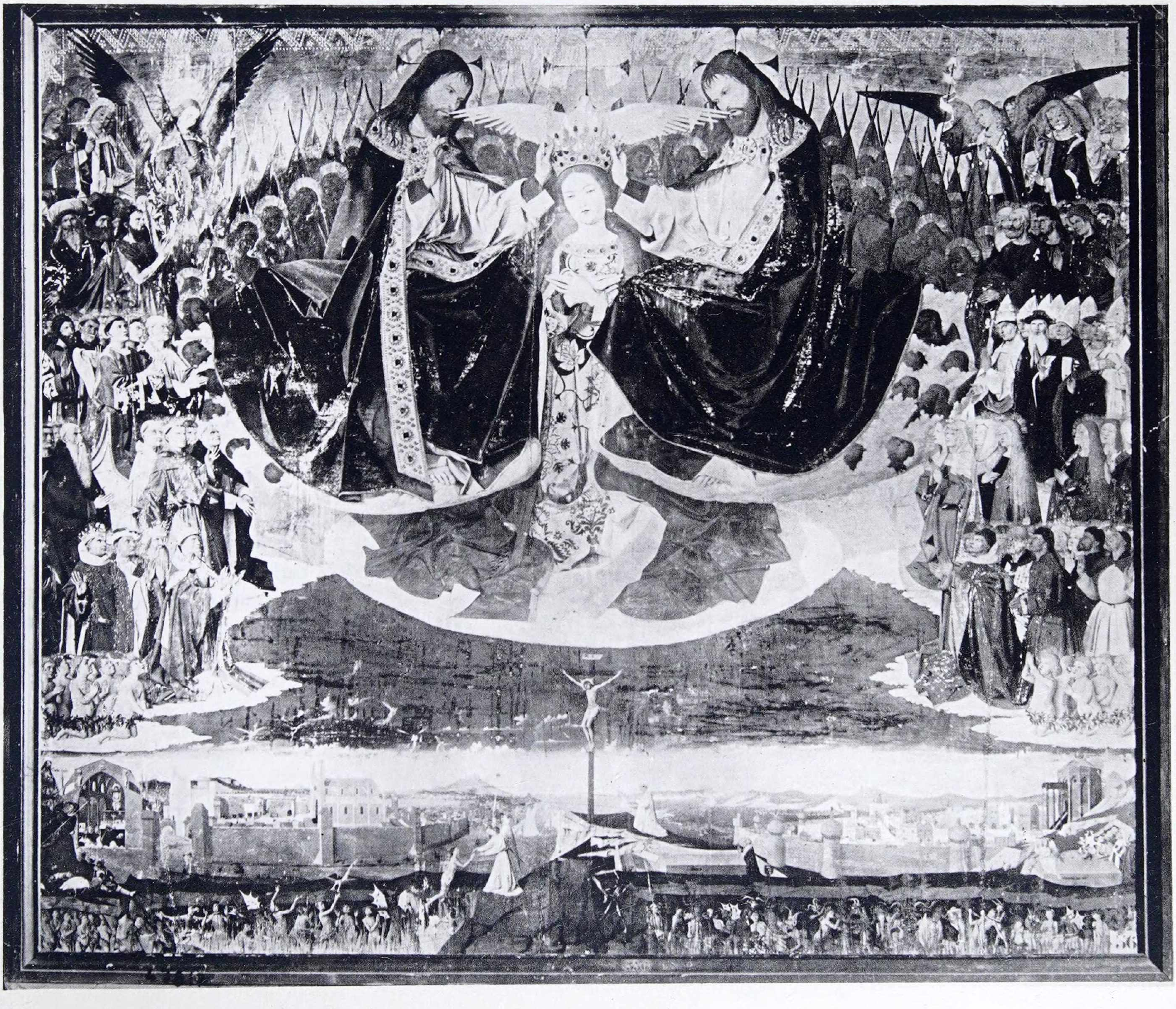


d'une propagation de leurs tracés qui s'assouplissent et se disloquent dans les dispositions des groupes. Retransmises par la lumière, les roues cosmiques pénètrent plus profondément et d'une manière plus directe tous les sujets environnants en les reliant à l'ordre transcendant de la matière et de l'esprit.

Stylistiquement, le procédé répond à un retour à la loi du cadre et des compositions régies par des figures régulières. Pendant longtemps, une simple ligne de feu circonscrivant l'image divine, la séparant du monde, l'auréole et la mandorle retrouvent leur puissance d'attraction qu'elles exerçaient tyranniquement au cours du XII^e^ siècle [28]. Les anges, les bienheureux, les saints s'y plient avec désinvolture et grâce, sans se cabrer et sans se déformer. Ils obéissent néanmoins à la même règle de conformité que la sculpture décorative retrouve, de son côté, par une voie distincte.

EN PAGE DE GAUCHE : FIG. 9 - ARCHITECTURE ANTHROPOMORPHE : LA TRINITÉ DANS LA GLOIRE, HEURES D'ÉTIENNE CHEVALIER, JEAN FOUQUET, 1461. CHANTILLY.

FIG. 10 - CERCLES EMBOITÉS : COURONNEMENT DE LA VIERGE, ENGUERRAND QUARTON, 1453. VILLENEUVE-LÈS-AVIGNON.



2

Pour l'histoire de la vision et des structures du monde en général, l'évolution de la cartographie ne présente pas un moindre intérêt [29]. Après quelques flottements, la terre, rectangulaire ou ovale dans certaines représentations archaïques, redevient ronde tout en restant un artifice [30]. Elle rétablit les conceptions d'Anaximandre (611-547) et de la carte d'airain d'Aristogore (500 av. J.C.) mentionnée par Hérodote, qui la figurent sous forme de disque entouré par le fleuve Océan, en installant la Jérusalem au centre, au lieu de Delphes. Le cercle est coupé en trois par deux droites en T : *Mare Magnum, Nilus* et *Tanaïs* (Le Don), la moitié supérieure étant l'Asie, le quart de gauche l'Europe, le quart de droite l'Afrique. Si sa restitution, d'après les dimensions et les frontières des pays notés par Pline est exacte, la carte d'Agrippa, retouchée par son beau-père l'empereur Auguste et exposée au Champ de Mars, était déjà un *orbis tripartitus* [31]. Isidore de Séville donne, dans ses *Etymologies* (XIV, II-1), une description concise de la mappemonde de ce type. Le système s'accorde avec la tradition biblique d'après laquelle Noé aurait partagé la terre entre ses trois fils, en octroyant à Sem une double part. Il intervient même dans les cartes barlongues des Beatus et se développe par l'accumulation des détails et des sinuosités autour du tracé schématique [32]. L'idéogramme géométrique —le T dans l'O — persiste toutefois à l'état pur dans les tableaux cosmographiques, sous les pieds du Christ trônant, et dans les cartes dites de Salluste [33] qui y inscrivent des noms de lieux et y distribuent des édifices. Toute la cartographie du moyen âge est dominée par ces principes jusqu'au moment où apparaît le portulan qui en renverse complètement les bases. Au lieu d'espaces enfermés à l'intérieur d'un cercle étroit, surgissent des étendues sans fin, construites sur les rayons des roses des vents. Au lieu des limites stables, régulières des continents où s'accumulent, au gré de l'imagination, des villes et des pays errants, c'est le dessin des côtes qui évolue autour de points fixes : les lignes joignant les ports en établissent le dessin. La terre change brusquement d'aspect. Du calcul des positions et des distances ressort l'image irrégulière et juste de ses fragments où il ne reste plus rien des conventions anciennes.

Cette évolution est due à la boussole, connue en Chine depuis des temps immémoriaux, et dont l'usage se répand en Occident dans la deuxième moitié du XIII^e siècle [34]. Mais elle renoue avec les *Periploi* antiques, établis aussi sur les rayons des directions et leurs points de repères [35]. Saint Louis a vu un portulan sur le bateau qui l'emmenait à la Croisade en 1270. La carte dite pisane (c. 1300), les cartes de Giovanni di Carignano (1306) et de Pietro Vesconte (1311) en offrent les plus anciens exemples conservés.



FIG. 11 - PORTULAN ANTHROPOMORPHE : MÉDITERRANÉE, OPICINUS DE CANISTRIS, 1335-1341. VATICAN, PAL. LAT. 1993.

Elles correspondent à une révélation de la réalité gothique par les sculpteurs et par les peintres. Mais le système géographique est limité, par la nature de ses moyens, aux zones côtières. La terre est découverte par les navires et elle se forme autour des mers en replongeant, du même coup, toute sa surface dans l'inconnu.

C'est là que se produit le phénomène d'hallucination le plus inattendu : des êtres animés surgissent dans les formes mêmes, accidentées et parfaitement exactes, des configurations géographiques. Les cartes d'Opicinus de Canistris (1335-1341) [36], un clerc originaire de Lombardie, qui résidait à Avignon, relèvent, dans l'Europe et l'Afrique, les traits d'un homme et d'une femme : Adam et Eve, au moment de la Chute (fig. 11). Leurs têtes se rapprochent du détroit de Gibraltar — la source de tout le Mal, tandis que la Méditerranée — *diabolicum mare* — prend l'apparence du démon qui règne sur l'univers et dont les bras se tendent, l'un vers le golfe de Corinthe, l'autre vers Venise. L'image du Péché Originel s'inscrit, en y apposant son sceau, dans les replis et dans les divisions terrestres. Le cosmographe est obsédé par ces transpositions. Ses commentaires affirment que l'Europe peut être dessinée aussi pareille à une bête. De l'Ecosse jusqu'à l'Afrique, l'Océan peut apparaître comme un corps sans tête ni jambes, la mer Britannique, entre la Bretagne et l'Espagne, comme un lion, le symbole dévorant de la mort. Les îles de la Méditerranée font penser à des bateaux ou à des membres humains dispersés. L'Asie ressemble à un arbre.

Le texte doit être rapproché d'Honorius d'Autun (1112-1137) [37], disant que l'on bâtissait les villes antiques en forme d'animaux sauvages. C'est pourquoi Rome a la forme du lion dominateur de cent bêtes (fig. 12), Brindisi, celle du cerf, Carthage, celle du bœuf, Troie, celle du cheval. Le passage est reproduit intégralement par Gervais de Tilbury (c. 1211) [38], par Galvagno Fiamma (1336) [39], et, jusqu'à l'Atlas catalan, un portulan

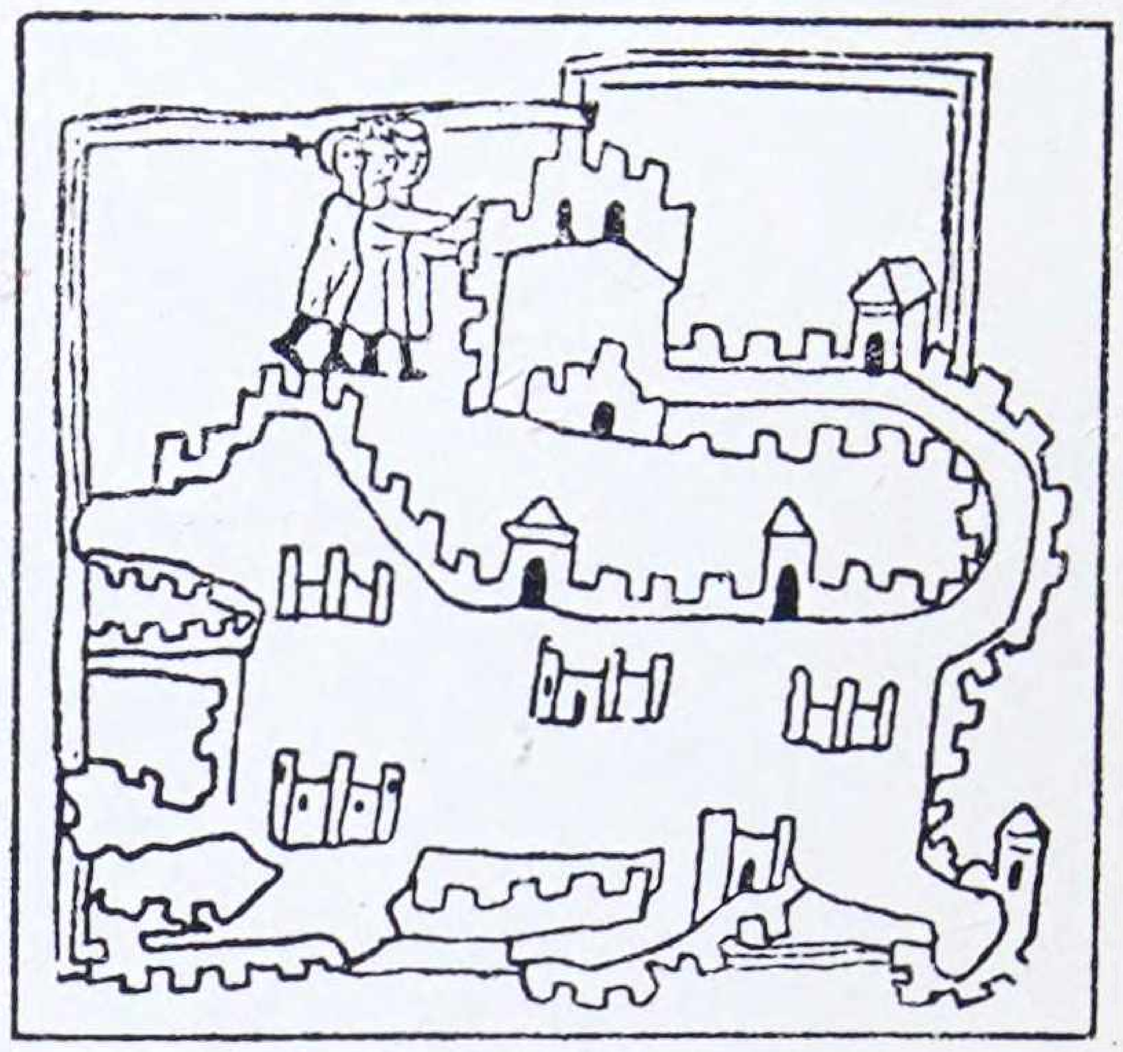


FIG. 12 - VILLE ZOOMORPHIQUE : ROME EN FORME DE LION, XIVe SIÈCLE.

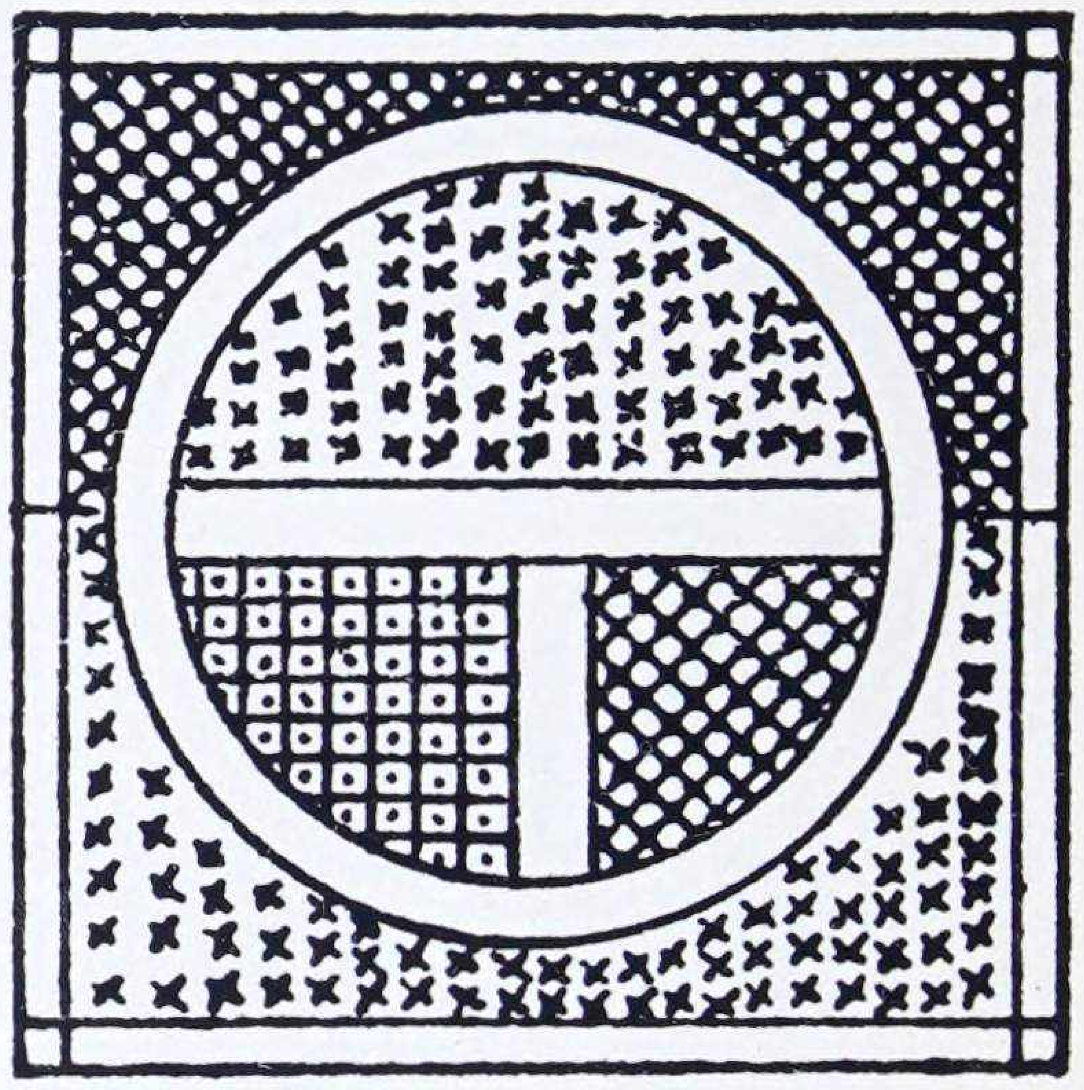


FIG. 13 - MAPPEMONDE EN T : POÉSIE DE MATFRE ERMENGAU, XIVe SIÈCLE. PARIS, B. N., FR. 858.

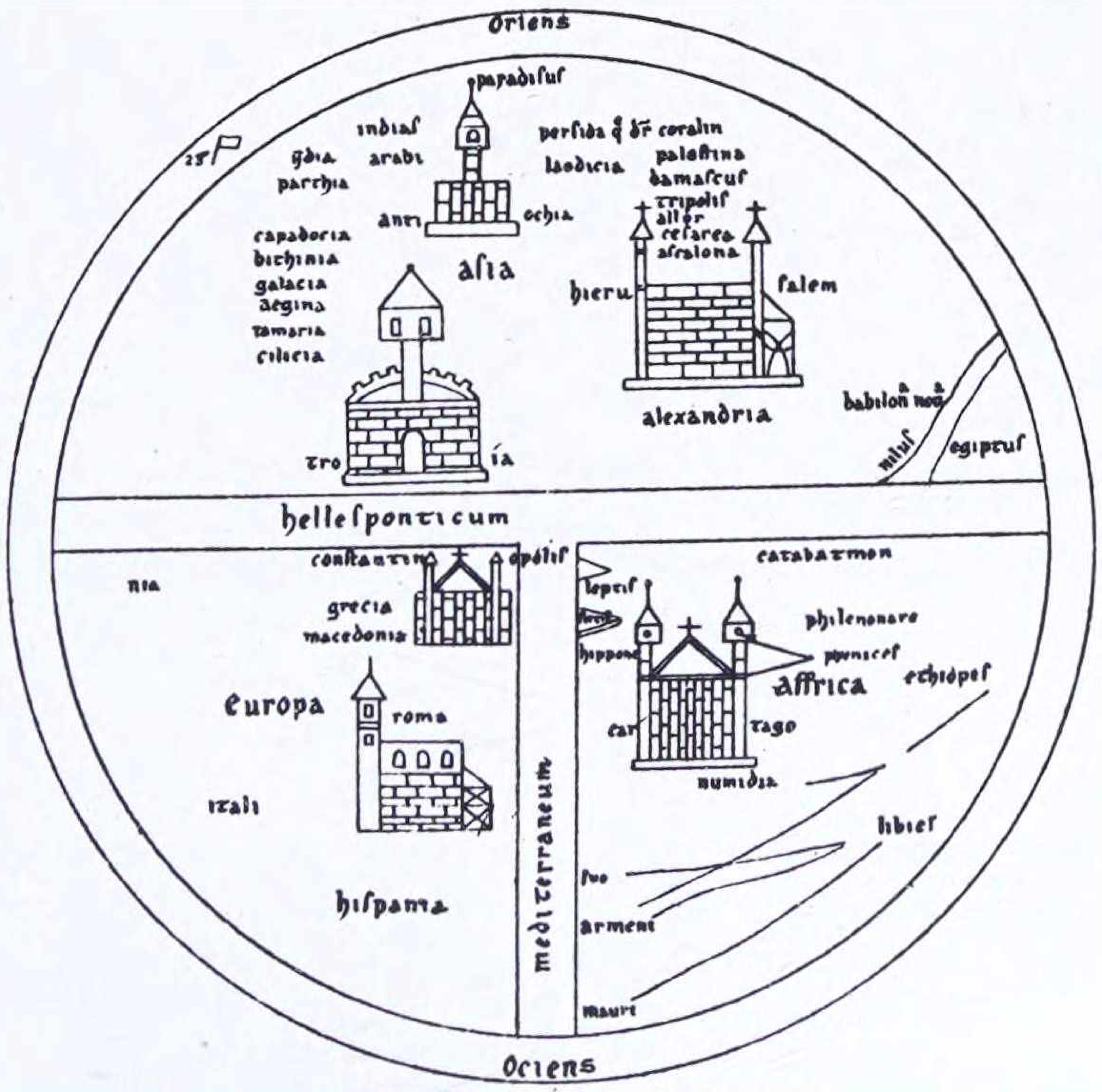


FIG. 14 - MAPPEMONDE EN T : CARTE DE SALLUSTE, XIVe SIÈCLE. VIENNE.

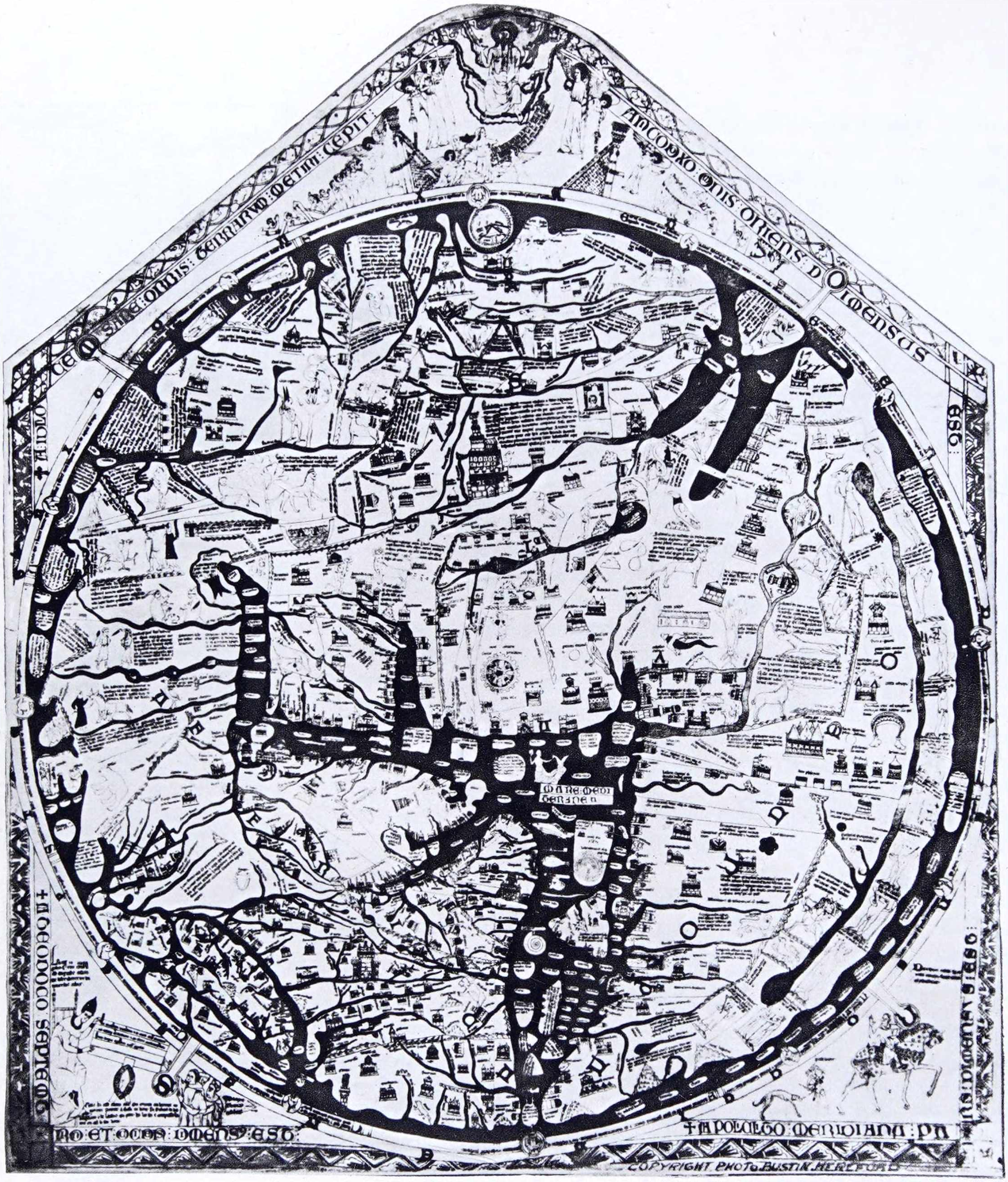
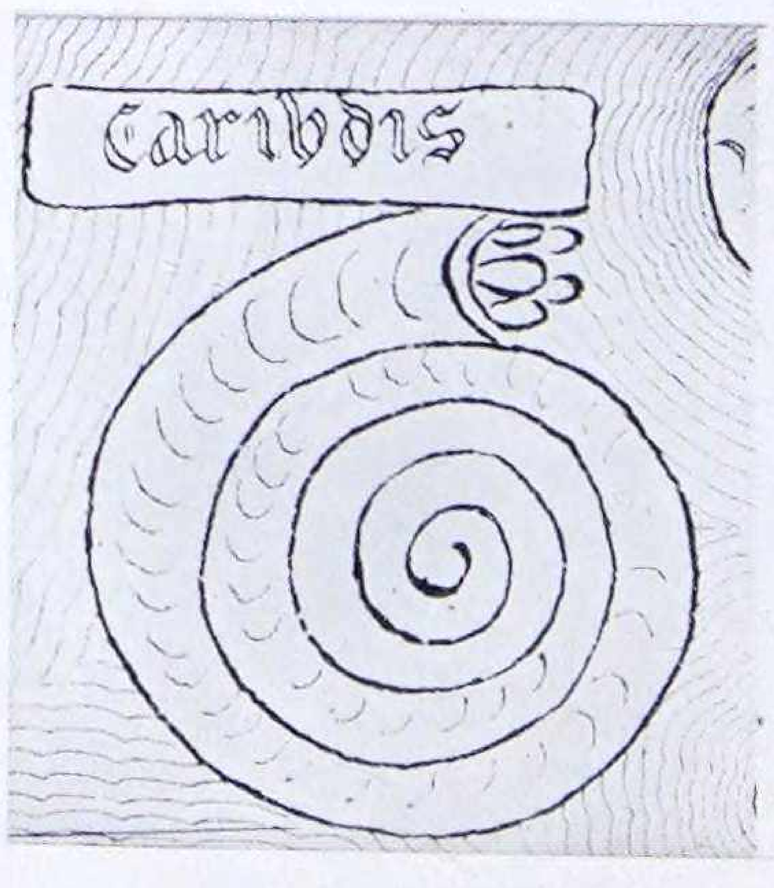


FIG. 15 - MAPPEMONDE EN T : CARTE DE HEREFORD, C. 1310. BIBLIOTHÈQUE DE LA CATHÉDRALE.

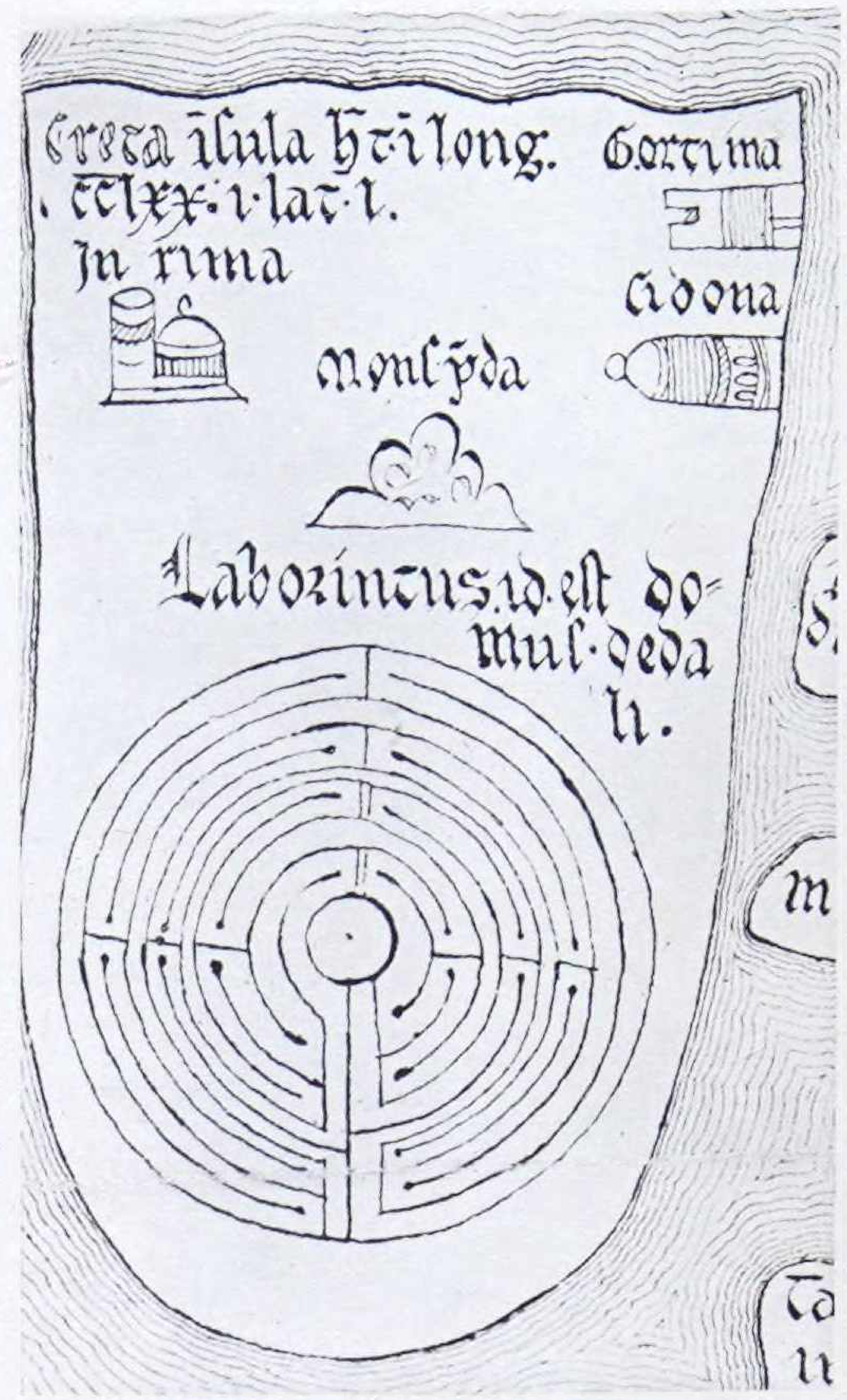




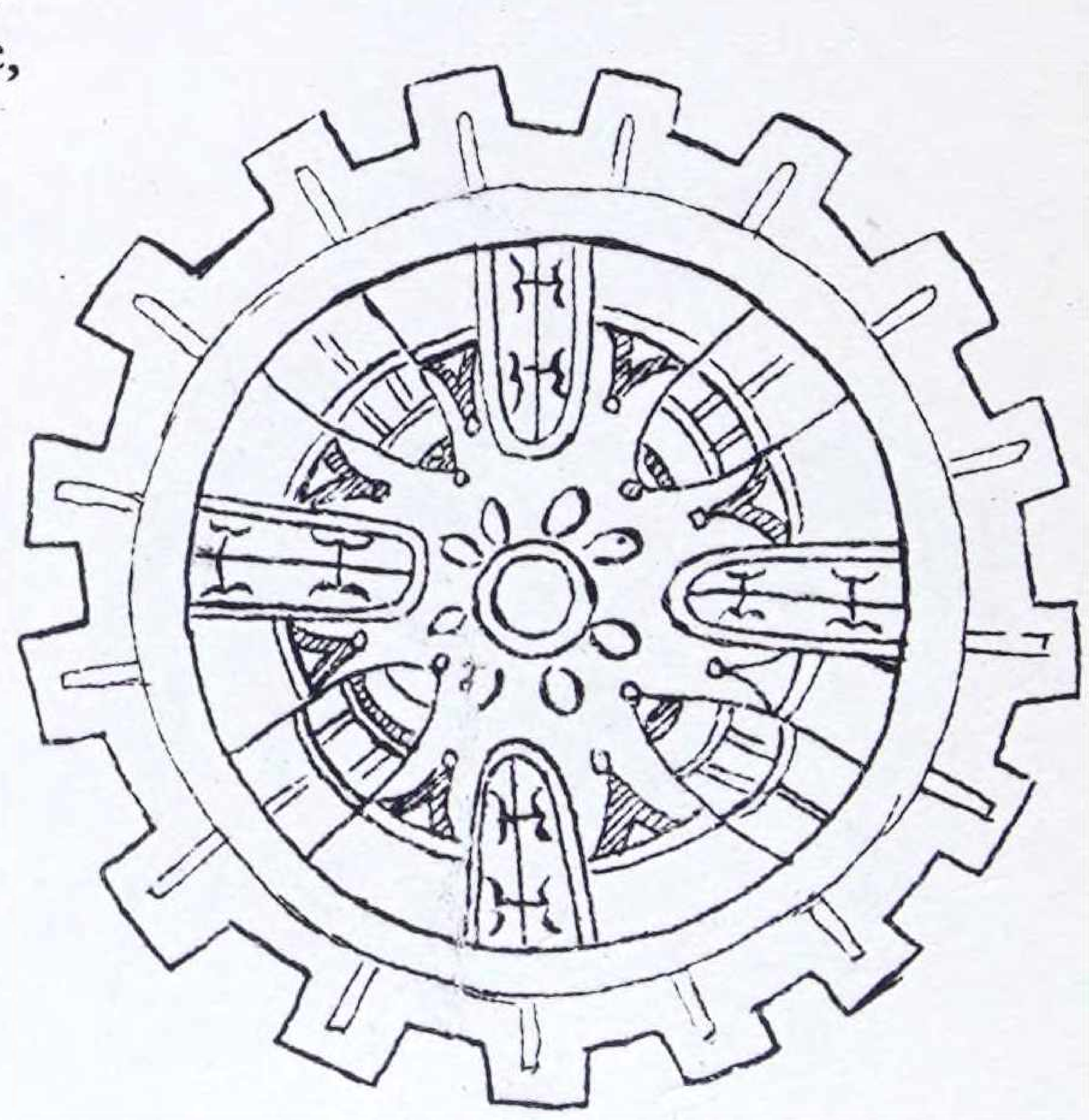
de 1375 [40]. L'histoire de Dinocrate [41], qui proposa à Alexandre le Grand de changer le Mont Athos en homme, avec, dans les mains, une cité et une coupe réunissant les fleuves, contient, de son côté, un germe de la géographie anthropomorphe et zoomorphe tout en ne concernant aussi qu'une œuvre d'architecte. L'Extrême-Orient et l'Islam [42] ont, par contre, décelé des créatures vivantes dans les contours et les aspérités mêmes du sol, sans dépasser toutefois le cadre d'un paysage. En combinant ses portulans, Opicinus suit les deux impulsions, ordonnatrice et visionnaire, sur une échelle universelle. A peine restitué dans ses tracés réels, le monde entier est ressaisi par la légende.

L'établissement des cartes marines n'affecte, d'ailleurs, d'aucune façon la mappemonde en T qui reste classique. Son hiéroglyphe ne bouge ni dans le manuscrit de Matfre Ermengau (fig. 13) ni dans la fresque de Pise, ni même dans le poème géographique de Léonard de Vinci [43]. Les cartes de Salluste se multiplient au cours du XIVe siècle [44] (fig. 14). Même les images animées surgissent à l'intérieur de ces schémas sans les détruire. Dans l'*Histoire d'Alexandre,* de Wauquelin (avant 1440), la terre, que le roi voit lors de son voyage céleste, est un jardin entouré d'une palissade circulaire que l'Océan enlace tel un serpent. Dans la *Chute des Anges* de la *Cité de Dieu* (c. 1475) [45], le Maître François la représente avec son ciel, ses champs et ses forêts en perspective dans une sphère, mais divisée par deux canaux droits s'entrecoupant et entourée d'un cercle d'eau. Un incunable de Lubeck (1475) [46] place dans l'armature en T de vastes paysages d'Asie, d'Europe et d'Afrique.

Mais la *mappa mundi*, imprégnée de conventions et de structures fabuleuses, est, avant tout, une géographie des fables qu'elle amoncelle sur toute son étendue. Les merveilles et les curiosités du monde en constituent le principal objet. Celle de Hereford (c. 1310) [47] (fig. 15), dont la Jérusalem, au centre, a les murailles et les tours aplaties comme dans le *Liber Floridus*, atteint, dans ce domaine, une verve et une richesse inégalées. Le labyrinthe de Crète reproduit le type de Chartres. Les Cyclades se groupent autour d'un cercle (*kuklos*), comme la couronne de satellites d'un corps céleste. Délos, rattachée au continent, reçoit un masque démoniaque d'Apollon. Le tourbillon de Charybde est une coquille en spirale,







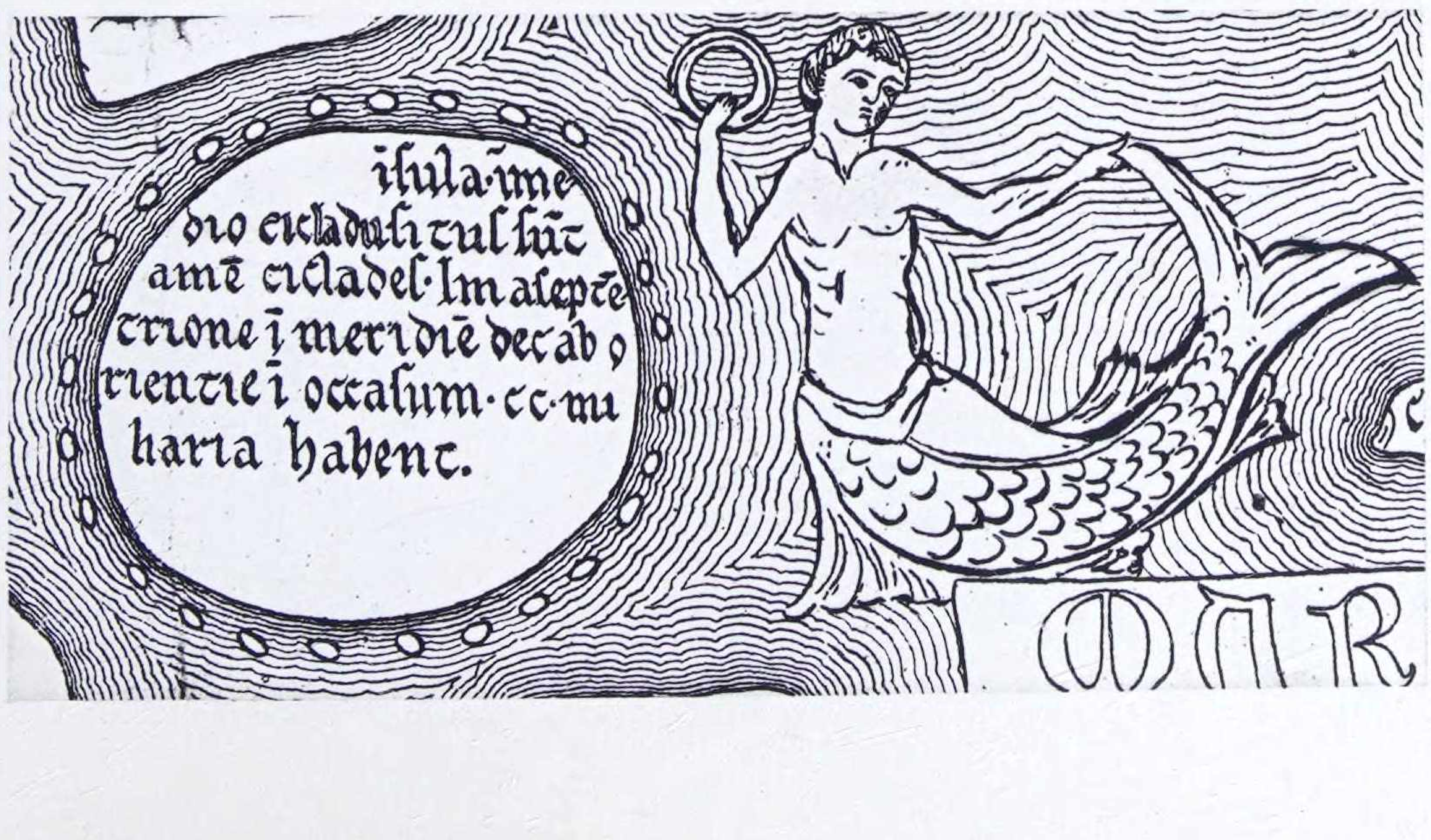


FIG. 16 - FIGURATION DES LIEUX : SCYLLA ET CHARYBDE, CYCLADES, CRÈTE, DÉLOS, JÉRUSALEM. CARTE DE HEREFORD, C. 1310, D'APRÈS JOMARD.







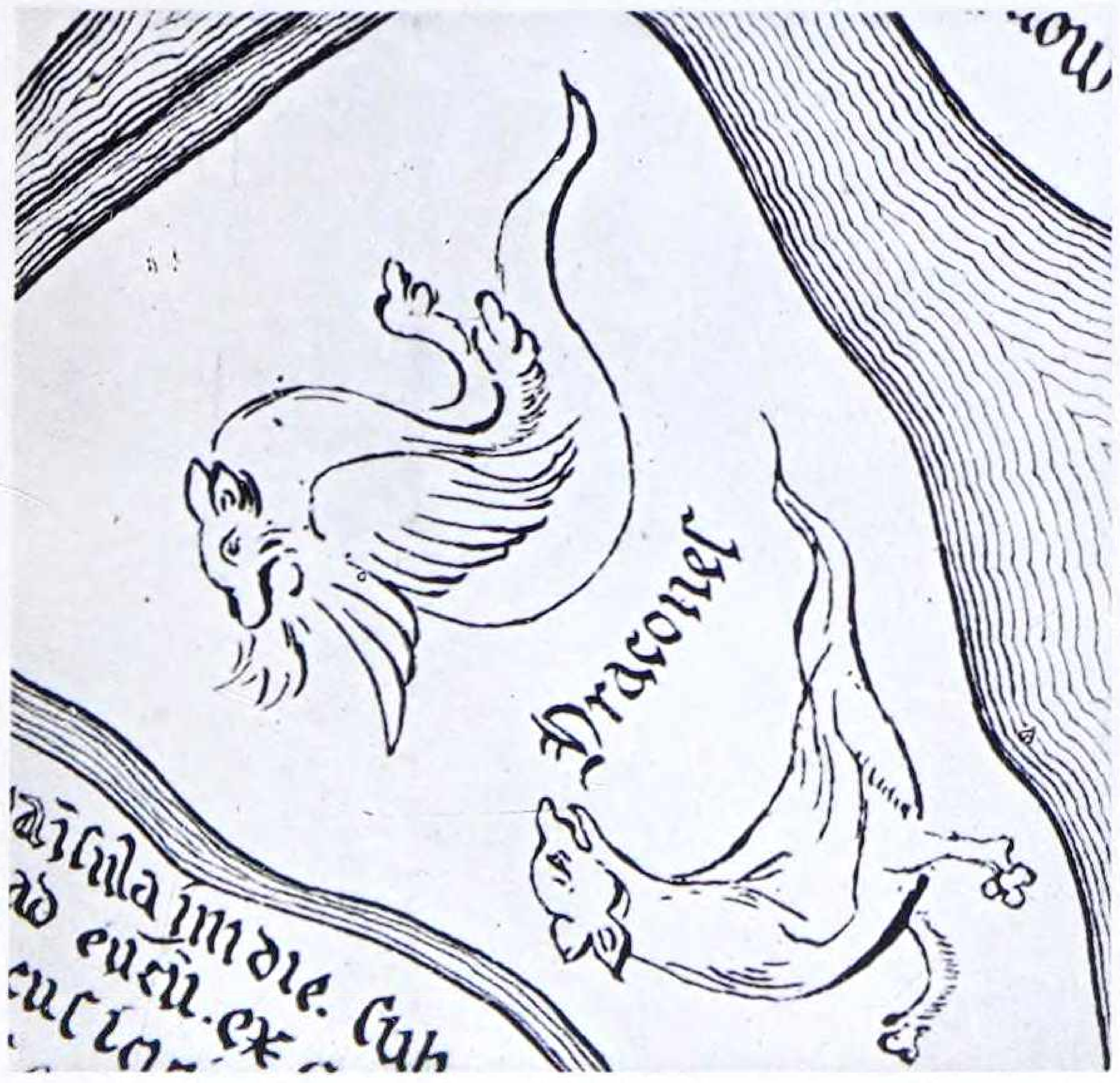
Scylla — une tête de chien avec plusieurs rangées de dents, conformément à l'*Odyssée* (fig. 16). Le système géométrique et les systèmes zoomorphiques se retrouvent côte à côte.

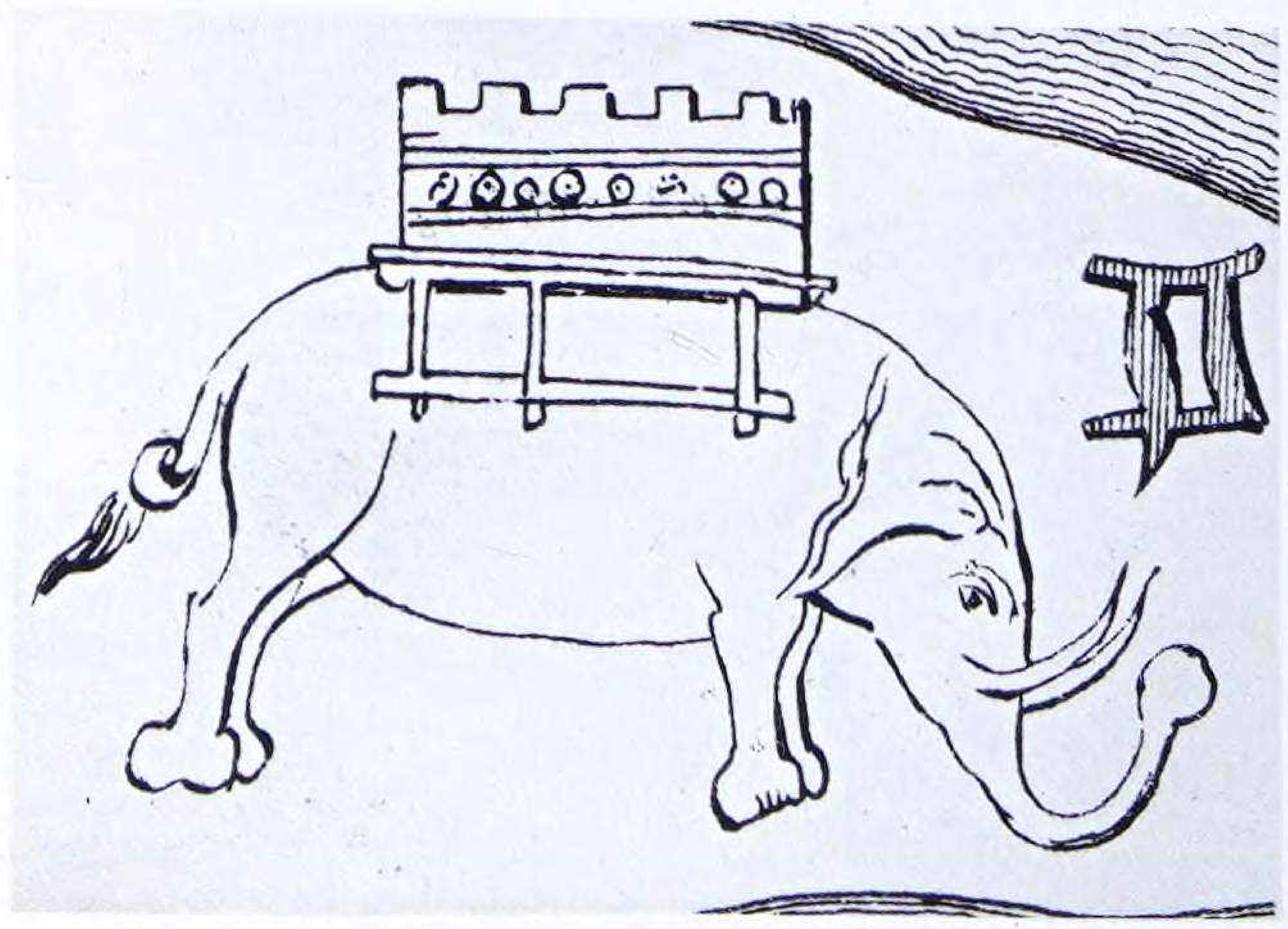
La faune, les monstres de la terre et de la mer sont, eux aussi, abondamment représentés (fig. 17). Les peuples anormaux de Solin et de Pline (Blemmyes, monoculi, hermaphrodites, etc.) s'alignent dans une bande étroite longeant l'Afrique et l'Asie, du côté de l'Océan, comme sur la marge d'un manuscrit [48]. Une mandragore et un dragon ailé (la salamandre) se trouvent sur la rive droite du Nil, près des Pyramides qui ne sont autre chose que les greniers où Joseph a amassé le blé pendant les sept années d'abondance. Sur la rive opposée, en face du couvent de saint Antoine, un satyre à tête d'oiseau et à longue corne évoque une scène de tentation. Le sphinx, un peu plus bas, est un oiseau à tête de femme et queue de serpent.

Une sirène-poisson règne sur la Méditerranée. L'Asie est pleine de dragons. Le griffon vit en Scythie, le pélican, près de Samarkande. Les sciapodes habitent la région du Gange, les cynocéphales, le Nord de l'Europe, les singes, en Norvège, les scorpions, en Saxe. Plusieurs de ces figures, les monstres enlacés, les groupes antithétiques, renouent avec les traditions romanes, telles qu'elles se ressentent dans l'imagerie et le décor contemporains et certains êtres composites relèvent directement des grotesques marginaux qui, situés dans un pays précis, prennent une réalité nouvelle. La mappemonde est un roman et une image synoptique de toutes les singularités de tous les continents.

La carte Borgia du Vatican (avant 1450) [49], avec le T placé plus haut, donnant une plus grande place à l'Europe, foisonne encore en êtres fantastiques et même l'Atlas catalan, présenté sous forme de portulan, est le panorama d'un monde pittoresque. Des tentes et des chameaux, des éléphants à tour, des figures de souverains remplissent l'Afrique et l'Asie. Des caravanes cheminent vers le Cathay. Les pygmées se battent avec les grues. « La bizarre divinité de l'Inde, à laquelle Alexandre donne des ordres », possède des ailes de chauve-souris. La mer Indienne est habitée par une sirène à double queue. Le conte de la terre se recrée dans la mesure même où se précisent sa connaissance.

FIG. 17 - GÉOGRAPHIE DES MONSTRES : CARTE DE HEREFORD, C. 1310, D'APÈS JOMARD.







3

L'histoire naturelle évolue aussi sur les deux plans où la réalité et la légende se complètent. Brunet Latin se base sur toutes les traditions classiques (Physiologus, Solin, Pline, Isidore de Séville, Ambroise, *De Bestiis et aliis Rebus*) en reprenant un très grand nombre de fictions que nul n'a mises en doute jusqu'à la fin du moyen âge, mais on y trouve aussi une attitude d'esprit et des observations positives. *Li Livres dou Tresor,* que le notaire florentin a rédigé en France entre 1260 et 1266 [50], présente brièvement (CXXI) la mappemonde traditionnelle en T avec le Paradis Terrestre dans l'Inde où se rencontrent également des hommes étranges, des hommes de couleur verte, des hommes mangeant leurs pères, des hommes sans tête, des hommes à tête de chien, mais son *Bestiaire* contient relativement peu de monstres. Même la sirène marine des Anciens (CXXXVI) n'était peut-être qu'une « fole femme » ou un serpent blanc d'Arabie, tandis que les oiseaux de chasse, les chiens et les chevaux y font l'objet de descriptions détaillées.

Les autours (CXXXXVI-CXXXXVII), les éperviers (CXXXXVIII) et les faucons (CXXXXIX) sont soigneusement classés en « manieres » et en « lignées » (sept lignées pour les faucons). Les meilleurs autours doivent avoir la tête longue et plate, comme l'aigle, les yeux saillants, le col long et serpentin, la poitrine bombée comme celle du pigeon. L'oiseau

FIG. 18 - OISEAUX D'UN LIVRE DE CHASSE : TRAITÉ DE FAUCONNERIE DE FRÉDÉRIC II, COPIE LORRAINE, FIN DU XIII^e^ SIÈCLE. PARIS, B. N., FR. 12400.

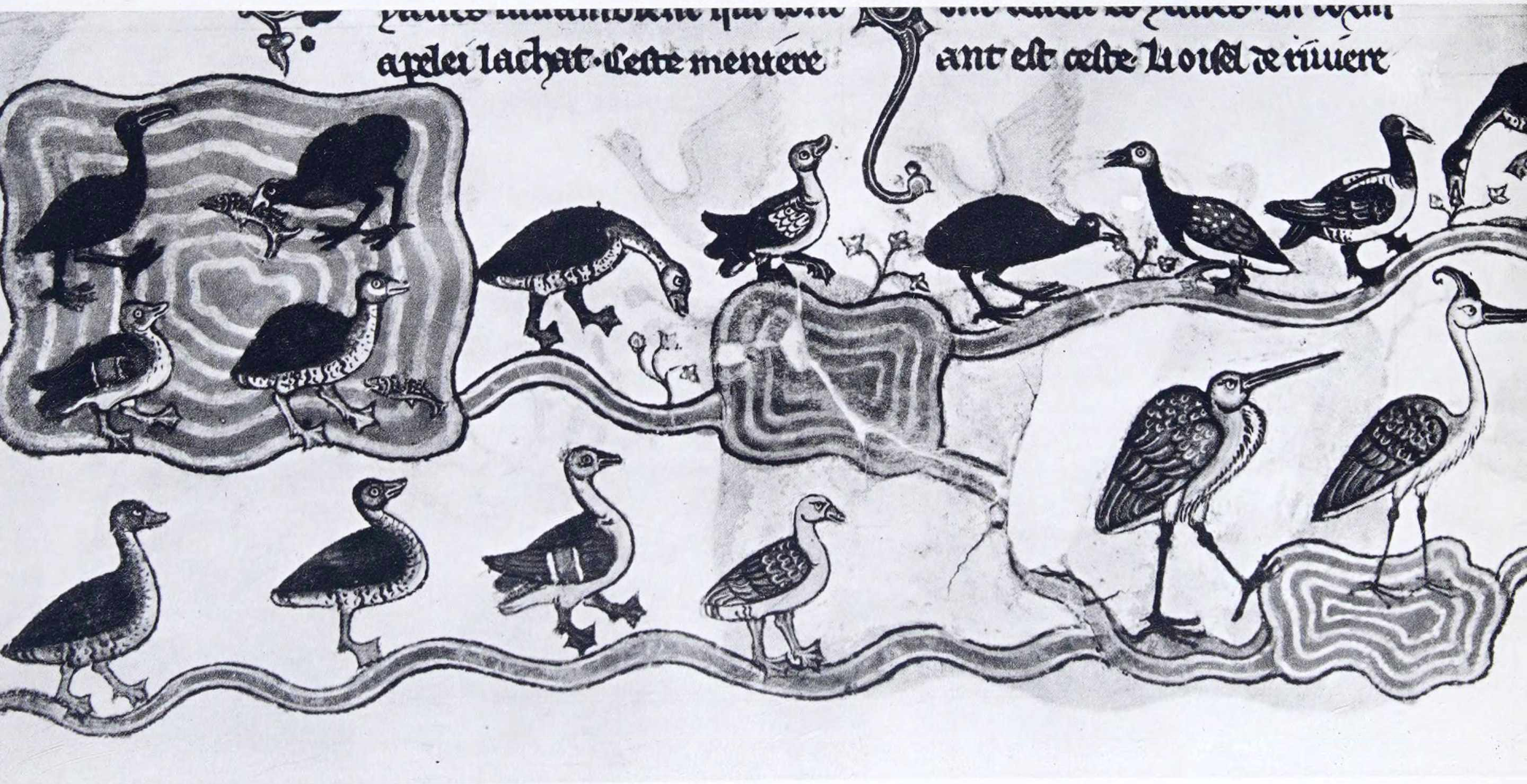
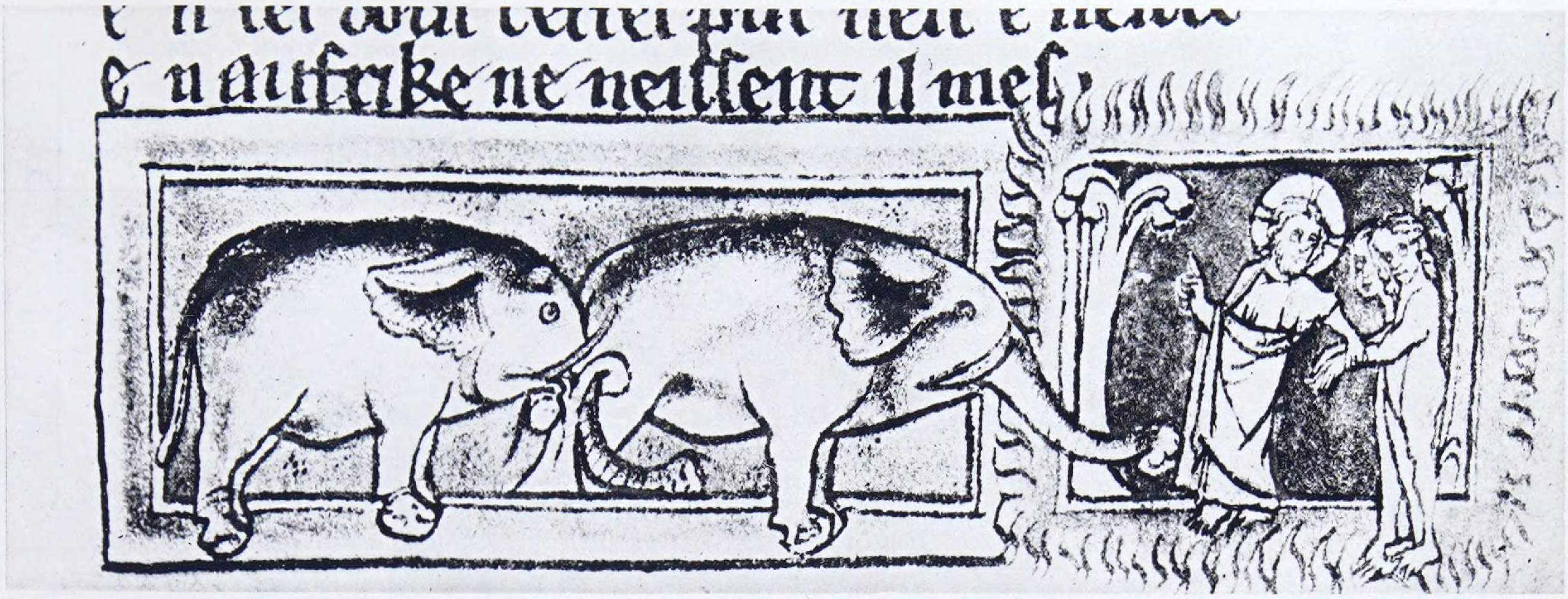




FIG. 19 - BESTIAIRE SYMBOLIQUE : GUILLAUME LE CLERC, LA NATURE DU PÉLICAN, XIV^{e} SIÈCLE. PARIS, B. N., FR. 24428. (AGRANDI).



est vu par un sculpteur. L'épervier a la tête petite, des ailes longues jusqu'au tiers de la queue, les jambes « comme rogneuses ». Il est parfait s'il possède une grosseur à l'orteil droit. On est loin d'un Philippe de Thaon et de ses moralisations. Les chapitres se rattachent à la science de fauconnerie d'origine persane et arabe dont le traité versifié vers 1230, par Daude de Pradas [51], un troubadour et un prêtre de la région de Rodez, contient les classifications (*De Falcons hi a VII linhatges*) et les définitions les plus proches.

Les chiens qui, selon Pierre le Picard, guérissent leurs plaies en les léchant et symbolisent de ce fait les apôtres guérissant nos péchés « par leur langue » (sic), lors de leurs prédications, sont eux aussi traités de la nouvelle façon (CLXXXIV). Les *brachets* ont les oreilles pendantes et ils connaissent l'odeur des bêtes et des oiseaux. Les *limiers* s'acharnent à

FIG. 20 - BESTIAIRE SYMBOLIQUE : GUILLAUME LE CLERC, LA NATURE DE L'ÉLÉPHANT XIVe SIÈCLE. PARIS, B.N., FR. 14969. (AGRANDI).



la poursuite des lièvres et des loutres. Les *lévriers* sont légers et ils ne lâchent pas leur proie. Les *mâtins* combattent fièrement les loups, les sangliers, les ours et même les hommes. Comme chien domestique, il existe le petit *gouz*, gardien de la maison et de plus petits encore « pour garder les chambres et les lits ès dames ». Pour le choix des chevaux (CLXXXVI), il faut considérer la forme : croupe ronde, cuisses larges, pieds « bien cavés par dessous », la beauté : tête petite et sèche, oreilles courtes et dressées, grands yeux, nez large, queue bien fournie, la bonté : entrain, rapidité, et, enfin la couleur : le bai, le pommelé, noir ou blanc.

Quelles que soient ses sources [52], cette représentation des animaux qui rompt avec les conventions suivies depuis leurs origines par les traités zoologiques médiévaux, appartient à la nature redécouverte de l'époque. L'opposition des deux systèmes est du même ordre que celle du portulan et de la mappemonde et elle persiste aussi pendant une longue période.

Dans les illustrations d'ouvrages sur la faune, seuls les *Livres de la chasse* ressentent profondément le réalisme nouveau. Celui de Gaston Phébus, comte de Foix († 1391), avec les chiens classés comme dans Brunet Latin selon leurs aptitudes et leurs vertus, où il ne subsiste aucun symbolisme (chiens à force et sagesse, chiens à grande ascension, chiens à grande légèreté et grande apercevance, chiens à grande vaillance et grande subtilité) en offre un exemple bien connu [53]. *Le Traité de Fauconnerie* de Frédéric II, tout imprégné par l'Islam et ses copies, dont l'une champenoise de la fin du XIII^e siècle [54], sont pleins d'extraordinaires oiseaux, plus de neuf cents, perchés, volant, s'ébattant dans des rivières et des lacs, représentés comme sur une carte. Même les accents orientaux y rejoignent le sens gothique des formes de la vie (fig. 18). Mais la portée des manuels techniques est limitée à leur objet. Les *Bestiaires* proprement dits poursuivent leur développement indépendant.

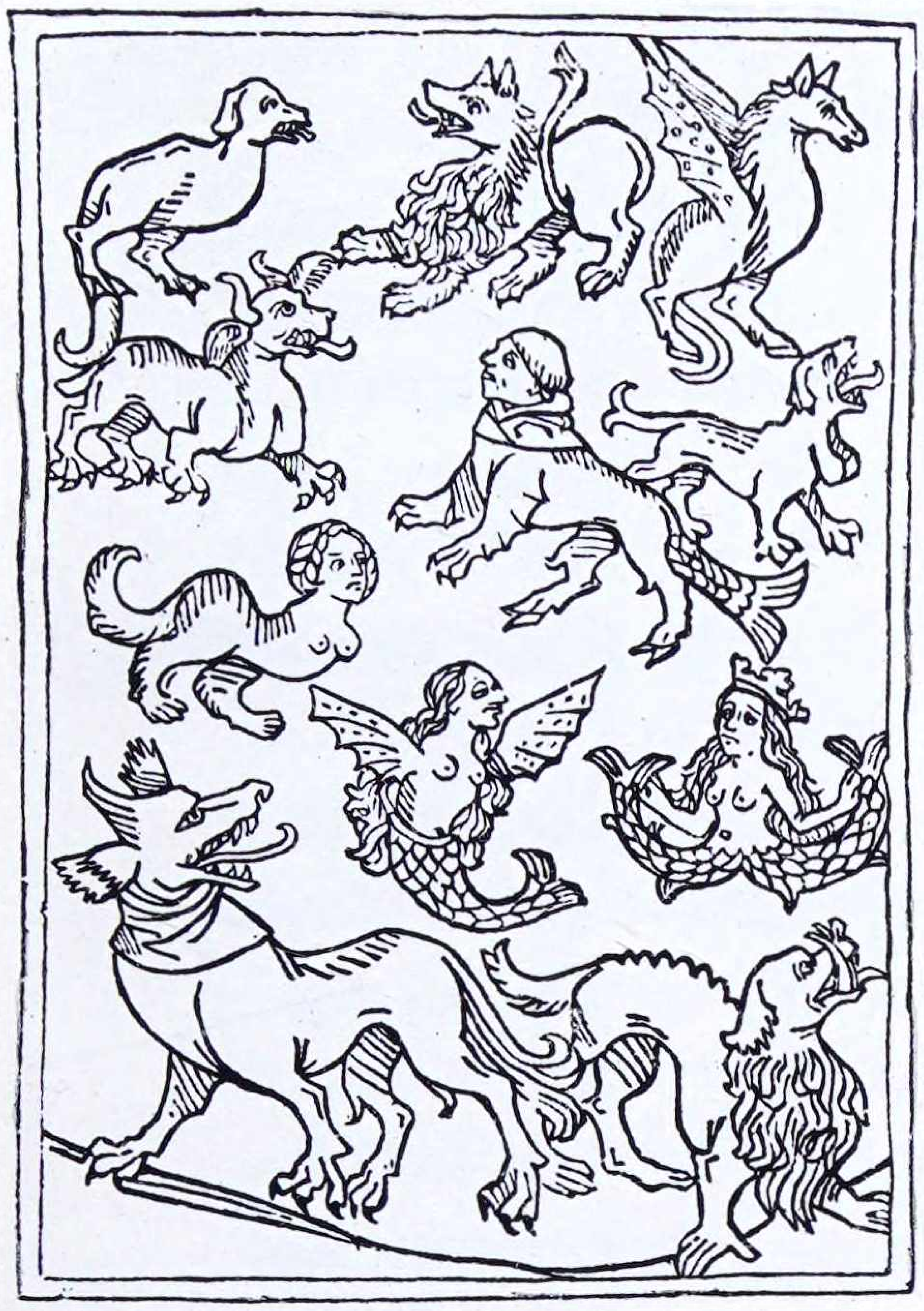
Le *Bestiaire Divin* de Guillaume Le Clerc, où le cerf qui foule le serpent est mis en parallèle avec le Christ foulant le diable, le pélican qui ressuscite ses petits en leur donnant son sang — avec le Sauveur crucifié (fig. 19), les sirènes qui charment les hommes — avec les prêcheurs hérétiques, continue à se répandre au XIV^e siècle [55] (fig. 20). Le *Bestiaire d'Amour* de Richard de Fournival [56], où les trois natures du loup sont les trois natures de la femme et où le sacrifice du pélican est comparé à celui de la belle, très douce aimée, qui ressuscite l'amant en lui ouvrant son sein et son cœur, jouit, de son côté, d'une nouvelle vogue, au siècle de l'amour courtois. Mais ses images procèdent généralement d'anciens clichés. Dans la propagation et dans la formation des collections de l'avenir, la première place revient maintenant au *De Natura rerum* de Thomas de Cantimpré, traité de pure érudition.

FIG. 21 - BESTIAIRE FANTASTIQUE : THOMAS DE CANTIMPRÉ, LA MANIÈRE ET LES FAITURES DES MONSTRES, 1290-1315. PARIS, B. N., FR. 15106.

Preubes chevā denier monoie
Tout son uiuāt. si uosist oie
Demour. ⁊ tenir a lui. mm
Ja nel lairoit por nul auoir
Que pere ⁊ mē en puist auoir.
Ensi emploient lor auoir
Li auquāt qui le crucefis.
Q̄ ne deuint pas por cou fis
De diu q̄ ca iūs le enuoia.
Maisement son sanc ēploia
Pour teus gens sen soufile
Atant. uncom mom com
Car encor ueil parler aut̄r
Dautres manieres q̄ nai dit
Si com iou truis auant escrit
Autres manieres de gēt sōt
Qui habitent en .i. gr̄t mōt
Et partiés dont uos deuis.
Cun seul piet nont. mco
Mais nest petis. ui nucom
Ancois est grans les ⁊ pfais.
Dont sachies bn̄ q̄ tāt nēt lais
Li tans. uentos ne plouieus
Quil ne sen cueure ⁊ est bn̄ tēs



Que la soleil el uis nara
Tant que sor lui le leuera
Si nous tiesmoigne encor
Tout el. mucom mcom.
Que de cel piet est si isnel. m
Caueuch le uēt ⁊ o la pluie.
Seu ua. come oisiaus de mue
Escape quāt il li desplest. co
Li uestres dont il partis sest
Dire le gent est il asses. m
Dōt li seus piet est bn̄ prouēs
Q̄ uos aues deuāt oi. mcon
Cou sont cil rēclus beneï.
Q̄ uoue ont ⁊ fait promesse.
A dui auant ⁊ a leuesque.
Que iamais ne se partiront
De lor renclus ains i morrōt
Pour diu q̄ morut p̄ nos tous
Mais en peu deure est si estous
Si isniaus de la ou siet. co.
Quē un moment sor .i. seul
Va .cc. liues p pēsees. piet
Q̄ diables li a tost donees.
Autres que besoins ne li fust
Le feu alume ⁊ mere el fust
Q̄l mestier naroit de brusler
Pour le tempieste u espasser
⁊ le soleil qui les escauure.
Se cueurēt de lor legerie.
Pour un seul piet destroit
Ual. com. om combum.
Il mieus puet penser mal.



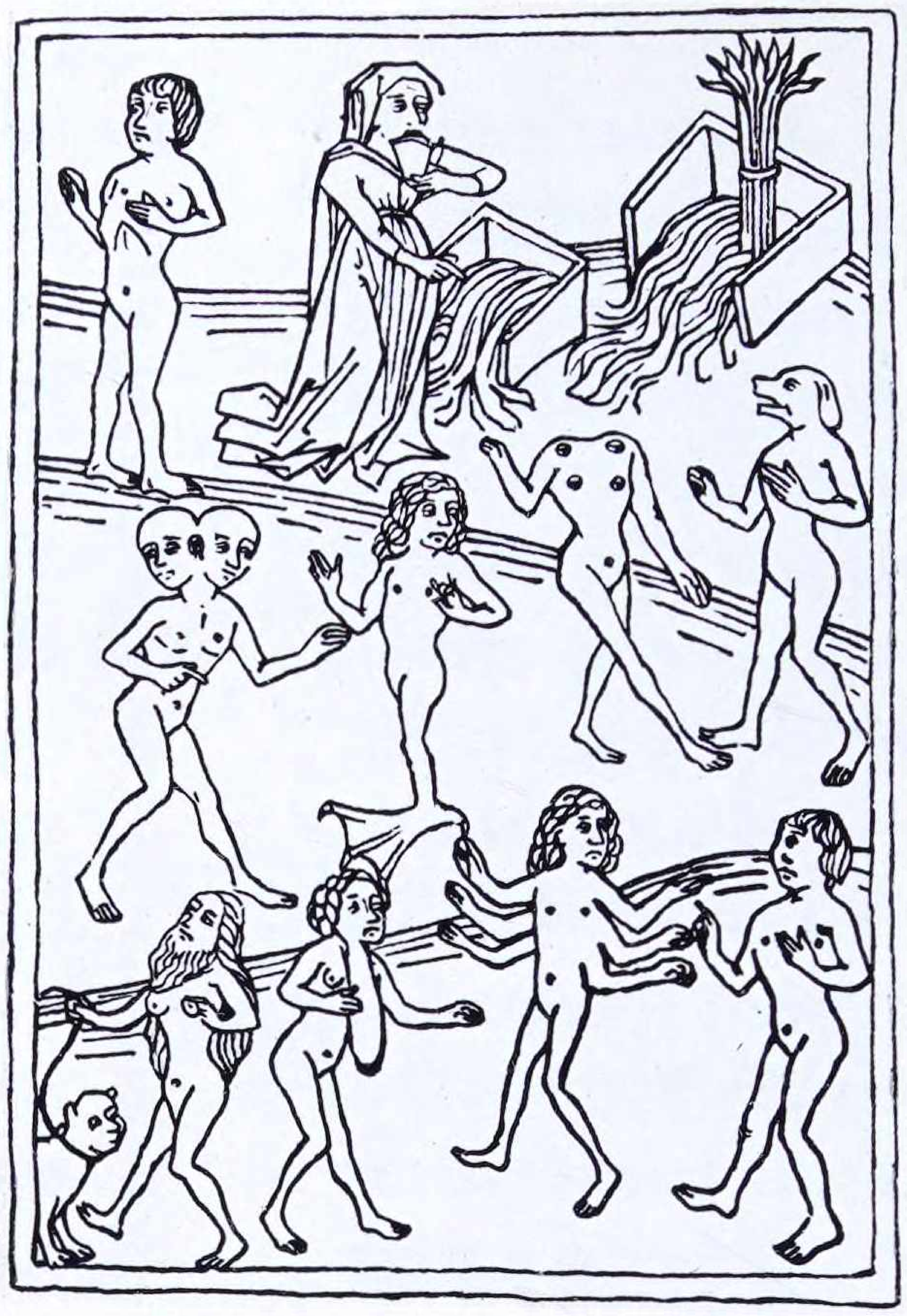


FIG. 22 - BESTIAIRE ET HUMANITÉ FANTASTIQUES : CONRAD DE MEGENBERG, BUCH DER NATUR, AUGSBOURG 1475.

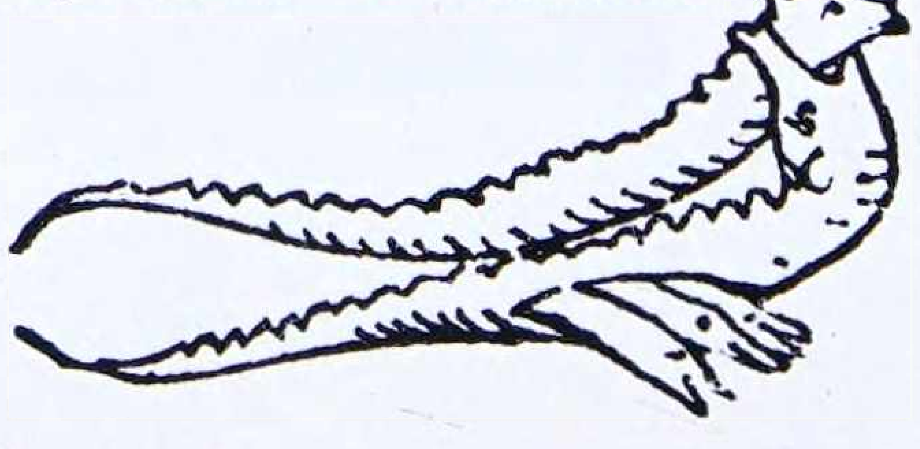
Ses manuscrits deviennent plus nombreux à partir de la fin du XIIIe siècle [57]. Le *Liber de monstruosis hominibus* est traduit en français par un moine d'Enghien, entre 1290 et 1315 [58] (fig. 21). Un exemplaire flamand ou du Nord de la France, avec des figurines en forme de grotesques marginaux, appartient à la même date [59]. On en retrouve ensuite des copies avec de magnifiques illustrations : géants, cyclopes, dragons, Pégase, licorne marine, moine, cheval et veau marins, en Provence, d'une part (c. 1420) [60], (fig. 23), de l'autre en Bohême (après 1350) [61]. Un manuscrit de Bruges du XVe siècle (cod. 411) [62] habille les hommes monstrueux à la manière flamande du temps. C'est sur Thomas de Cantimpré que se base le *Buch der Natur* de Conrad de Megenberg, le premier livre d'histoire naturelle en allemand, écrit vers 1350 [63], dont la Bibliothèque de Heidelberg [64] possède deux manuscrits (c. 1450), originaires du Bas-Rhin, l'un avec soixante, l'autre avec près de trois cents miniatures. L'ouvrage est également le premier livre imprimé comportant un *Bestiaire*.

De 1475 à 1499, Augsbourg [65] en fait paraître sept éditions, accompagnées de gravures sur bois où prédominent les êtres fantastiques (fig. 22). Deux planches entières sont consacrées aux hommes prodigieux, à deux









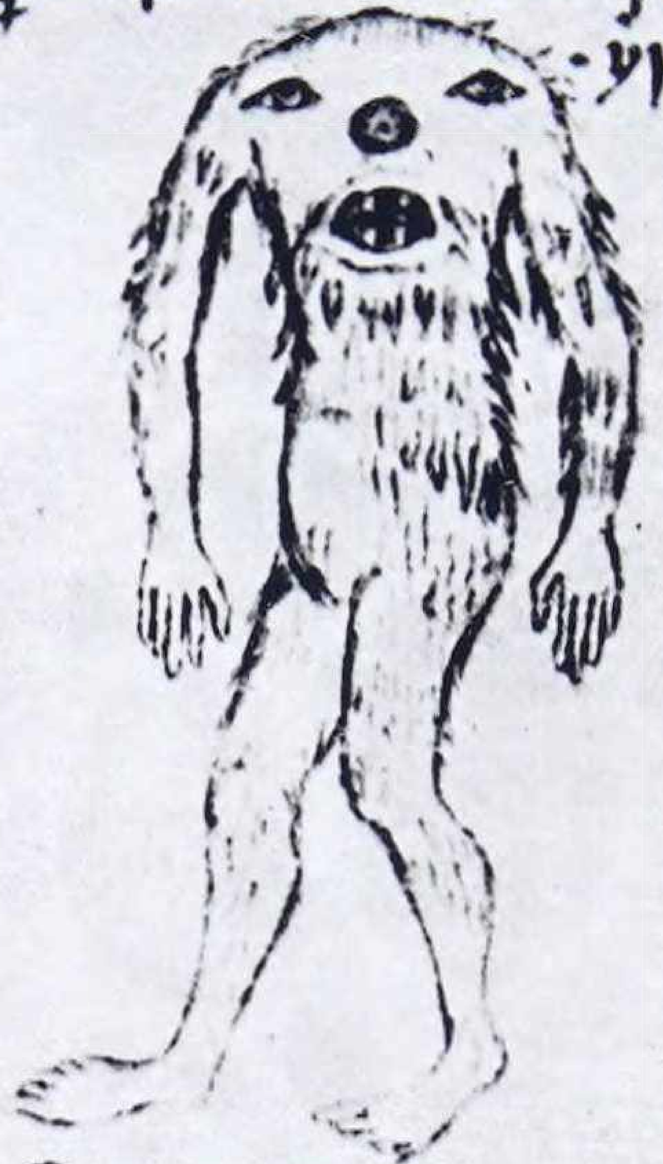
A DROITE :
FIG. 23. - BESTIAIRE ET HUMANITÉ FANTASTIQUES : THOMAS DE CANTIMPRÉ, DE NATURA RERUM, MS. PROVENÇAL, C. 1420. LONDRES, COLL. A. CHESTER-BEATTY.

bonum · alte stature speciosi corporis · et
pedes camelinos · habentes ·

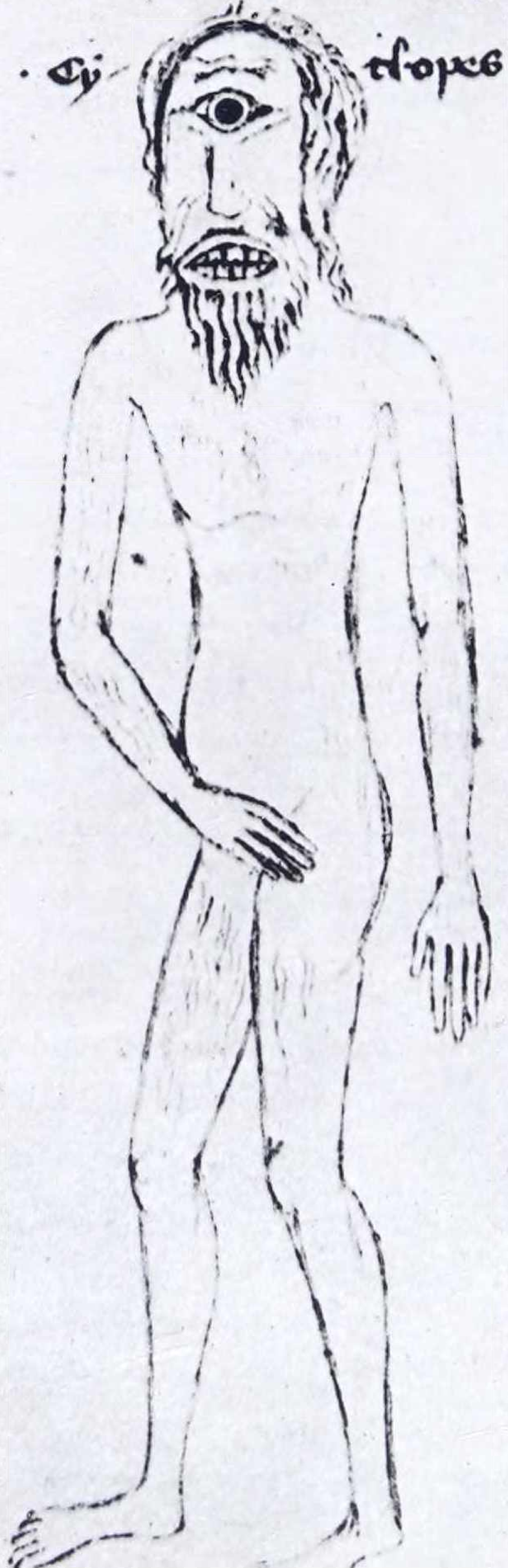
Homines alii sunt qui unum pedem tan-
tum habentes velocissime currunt · pes
aut est tante latitudinis quod eorum planta
contra solis ardore · umbram sibi facit · spa-
ciosam · Idem facit contra imbrem ·


Mono pes ·

Homines quidam sunt in insula brixatii
fluminis qui absque capitibus nascuntur ·
quos ypisygos greci vocant, octo pedum altitudinis, tota officia capitis in
pectore gerunt · nisi quod oculos in humeris habent, pro naso et ore duo foramina ha-
bent in pectore. · Setis aut ... ut
ut bestie circumdati sunt. Ibidem esse
sunt quidam homines · quorum corpora sunt ...
fica altitudinis · scilicet xii · pedum · facie bi-
pertita, naso longo · et corpore ma-
cilento · In quadam gente est in insulis


ypisygos ·

Homines ubi ethne incedium erit
qui arismaphi vel cyklopes dicun-
tur · unum oculum sub asperrima fronte
habentes ad clipei latitudinem · hii
sunt tante altitudinis ut altas arbo-
res excedant · Sanguine vescuntur, visum est quod unus eorum in antro suo resupinus
visum est · quod unus eorum in antro suo,
resupinus iacens · una manu duos vi-
ros tenens · ambos crudos devoravit ·


· Cy clopes

Homines visi sunt cornuti · et alii ha-
bentes caudas · quod apparet in aliqui-
bus anglicis ·

Homines reperiuntur habentes os et nasi
ac totam faciem ut canis · et
pro voce latratu latratum canum emittunt ·
et incedunt manibus brachiis et tibiis pros-
trati ad terram ut cetera animalia bruta ; qui
pellibus pecudum induuntur ; in cavernis
habitantes · femine tamen corpore erecte incedunt ·
habent etiam huiusmodi homines ungues aduncos ·

· Caninus ·



Homines reperiuntur gimbosi · quod
quandoque accidit a natura quod sic nascuntur
et aliquando evenit accidentaliter ·

Homines reperiuntur habentes plura officia mem-
brorum · ut sex digitos in manu et

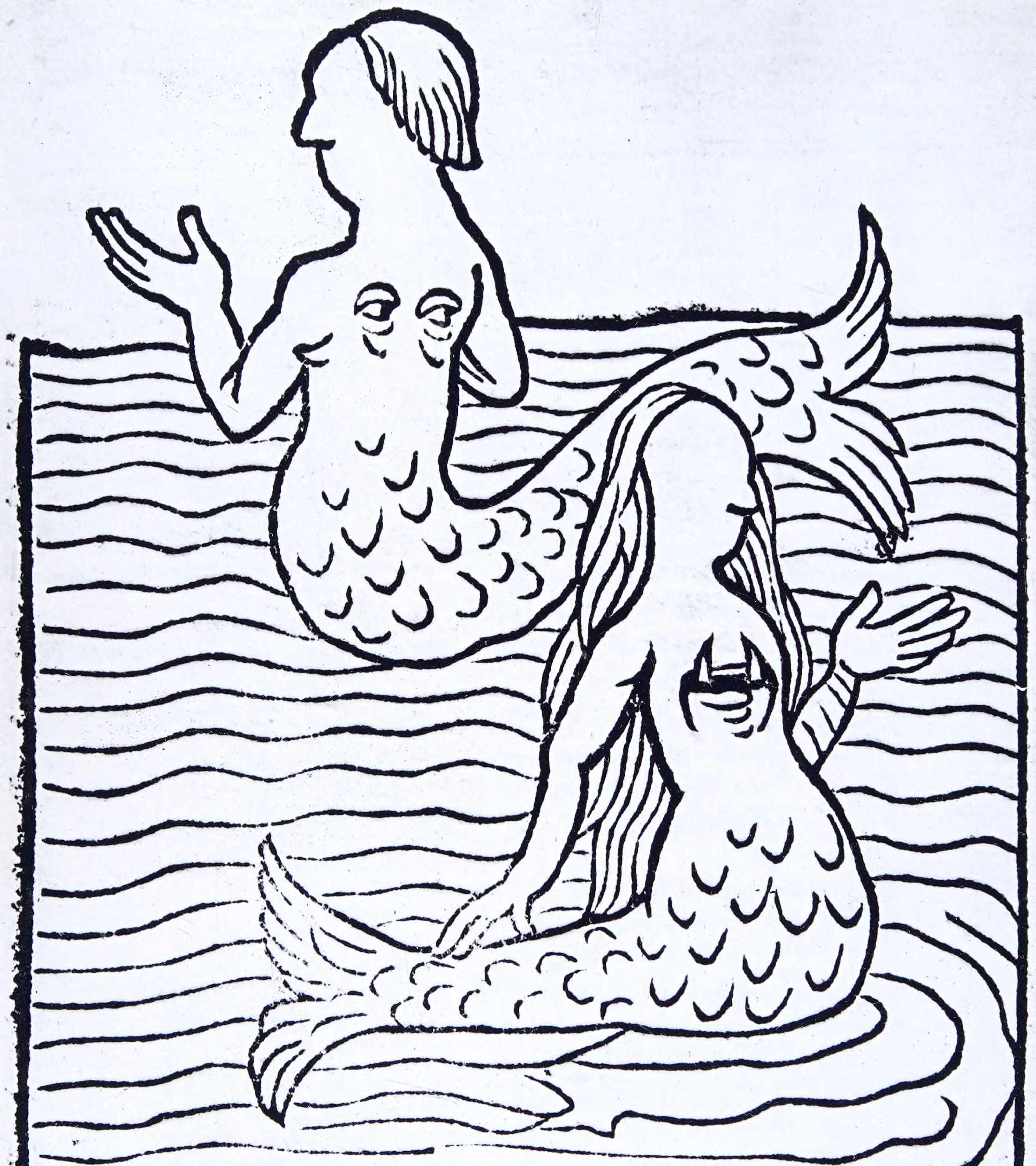
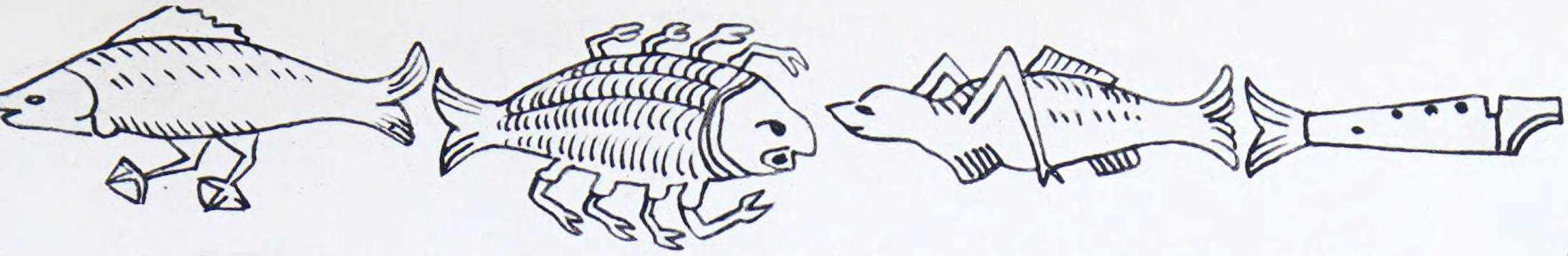


FIG. 24.

Ca.xxvii.

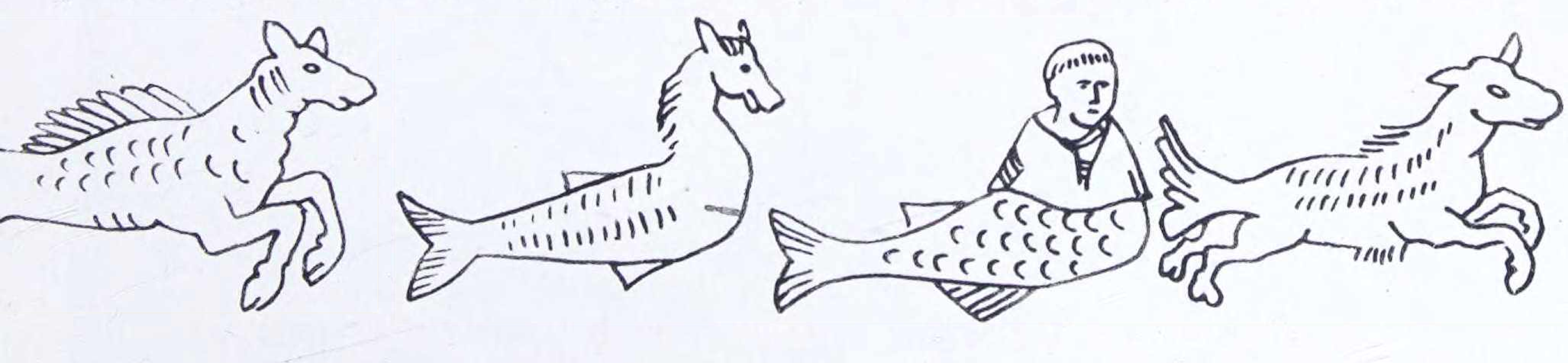
Elphin. Actor. Delphin⁹ frater

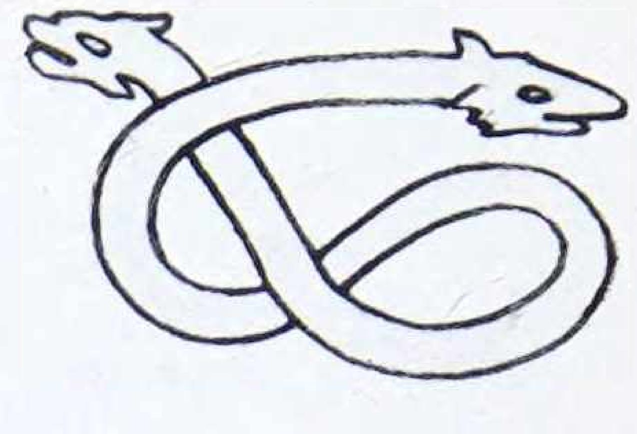


têtes, à six bras, cynocéphales, acéphales, et aux prodiges en général, sirène à double queue, à queue unique, hybrides de toute espèce, « quadrupèdes à deux pattes », *Meermönch* (moine marin). La planche des poissons contient le *Meerschwein*, porc marin à quatre pieds, la *Meerschlange*, serpent cornu, le *Schiffshalter*, poisson portant une nef et un poisson pareil à un mille-pattes. La planche des serpents et autres bêtes venimeuses possède le basilic couronné, à corps d'oiseau, un quadrupède ailé à tête de femme, une sirène-poisson à ailes membraneuses, le dragon couronné. Le premier traité zoologique sorti des presses est, tout d'abord, une tératologie et une légende. Les figures xylographiques se ressentent des drôleries marginales dont elles reprennent des thèmes précis, le quadrupède sans membres antérieurs, par exemple, et elles conservent aussi des détails spécifiques aux traditions du *De Natura rerum* : le pied du sciapode est palmé, comme dans les manuscrits de Thomas de Cantimpré de Paris et de Bruges.

Le deuxième ouvrage important d'histoire naturelle, l'un des plus célèbres de l'époque, l'*Hortus Sanitatis*, publié par Meydenbach en 1491 à Mayence, présente une faune plus éloignée encore de la nature. Le livre est une traduction latine de l'herbier allemand de Jean de Caub, sur l'édition strasbourgeoise de 1486, complété par les chapitres sur les animaux, sur les oiseaux et sur les poissons. L'illustration, d'une abondance exceptionnelle, a été attribuée au Maître du *Hausbuch* [66] ou à Erhard Reuwich [67], originaire d'Utrecht, installé, depuis 1484, dans la cité rhénane où il avait sa propre imprimerie. On y assiste à un retour massif de thèmes anciens et à un renouveau de leur répertoire [68]. Les sangliers, les ours composent des groupes antithétiques. Les lions et les dragons s'entrecroisent en X. Les cous d'oiseaux et les serpents se nouent en entrelacs (fig. 25). Les poissons s'enroulent en bague. Toutes les combinaisons de parties disparates et toutes les greffes sont, tour à tour, réalisées. Les serpents et les lièvres reçoivent des ailes d'oiseau (fig. 26). Les taureaux ont quatre mains. Les poissons monstrueux, parmi lesquels le *monachus marinus*, sont d'une variété inépuisable : poisson à double tête et triple queue, poisson avec une face humaine sur le ventre, poisson à pattes de quadrupède, d'oiseau, d'insecte, de crustacé, poisson-oiseau, poisson-cheval, poisson-étoile, poisson-sifflet (fig. 27). Les bêtes ont toutes un nom, et d'innombrables textes antiques (Aristote, Pline, Solin, Physiologus) et médiévaux (Isidore, Avicenne, Albert le Grand, Thomas de Cantimpré) sont allégués à leur propos. C'est même dans cette nomenclature et dans ces descriptions que le dessinateur trouve la raison de ses compositions les plus absurdes. Interprétés littéralement, les spécimens normaux se changent en monstres. Requins (*canis marinus*) et phoques (*vitulus marinus*), mollusques (*lepus marinus*) et crustacés (*mus marinus*) chez Pline [69] deviennent des chiens et

A GAUCHE. (TRÈS AGRANDI) :
FIG. 24 - BESTIAIRE FANTASTIQUE : DAUPHINS, HORTUS SANITATIS, MAYENCE, 1491.







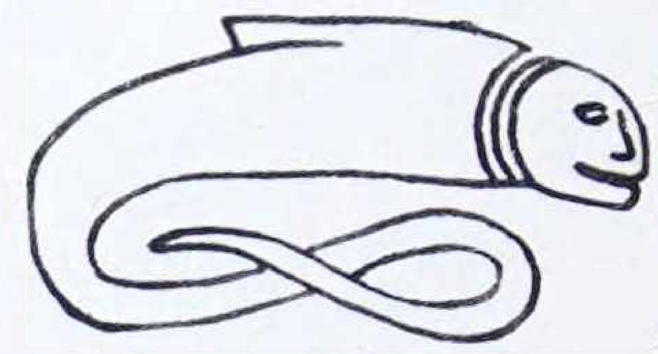
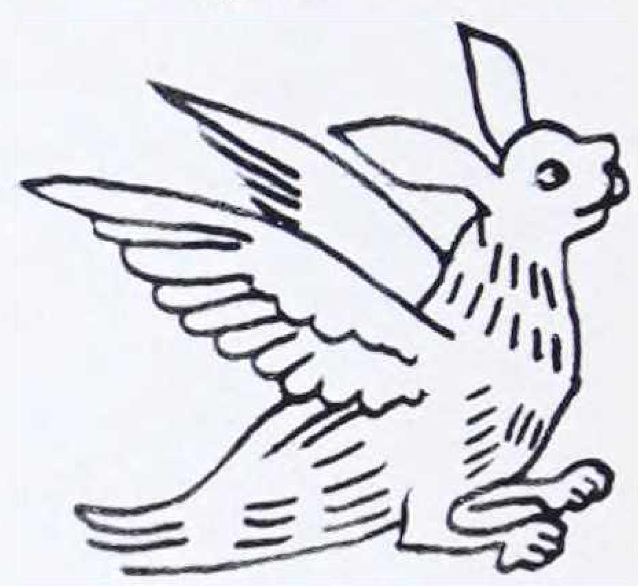
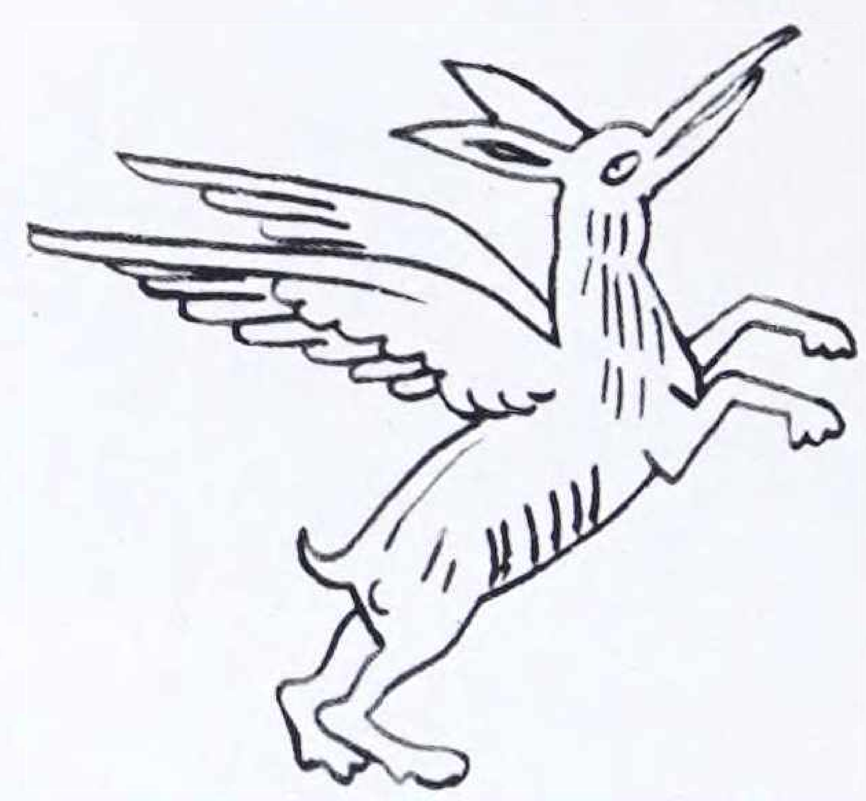


FIG. 25 - BÊTES-ENTRELACS : HORTUS SANITATIS, MAYENCE, 1491.

FIG. 26 - HYBRIDES FANTASTIQUES : HORTUS SANITATIS, MAYENCE, 1491.





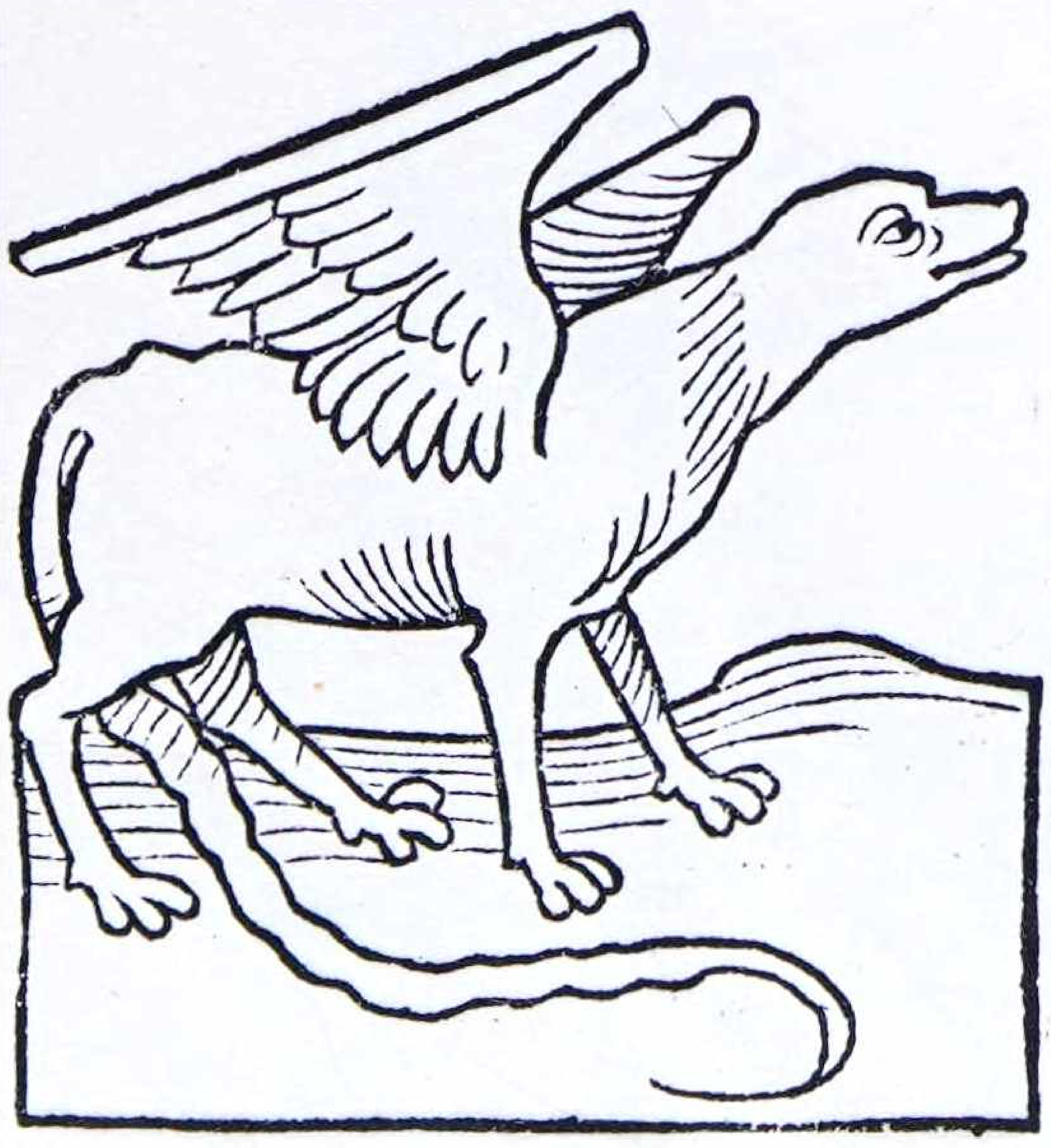


EN HAUT DE LA PAGE, ET EN BAS : FIG. 27 - FAUNE ICHTYOMORPHE : HORTUS SANITATIS, MAYENCE, 1491.

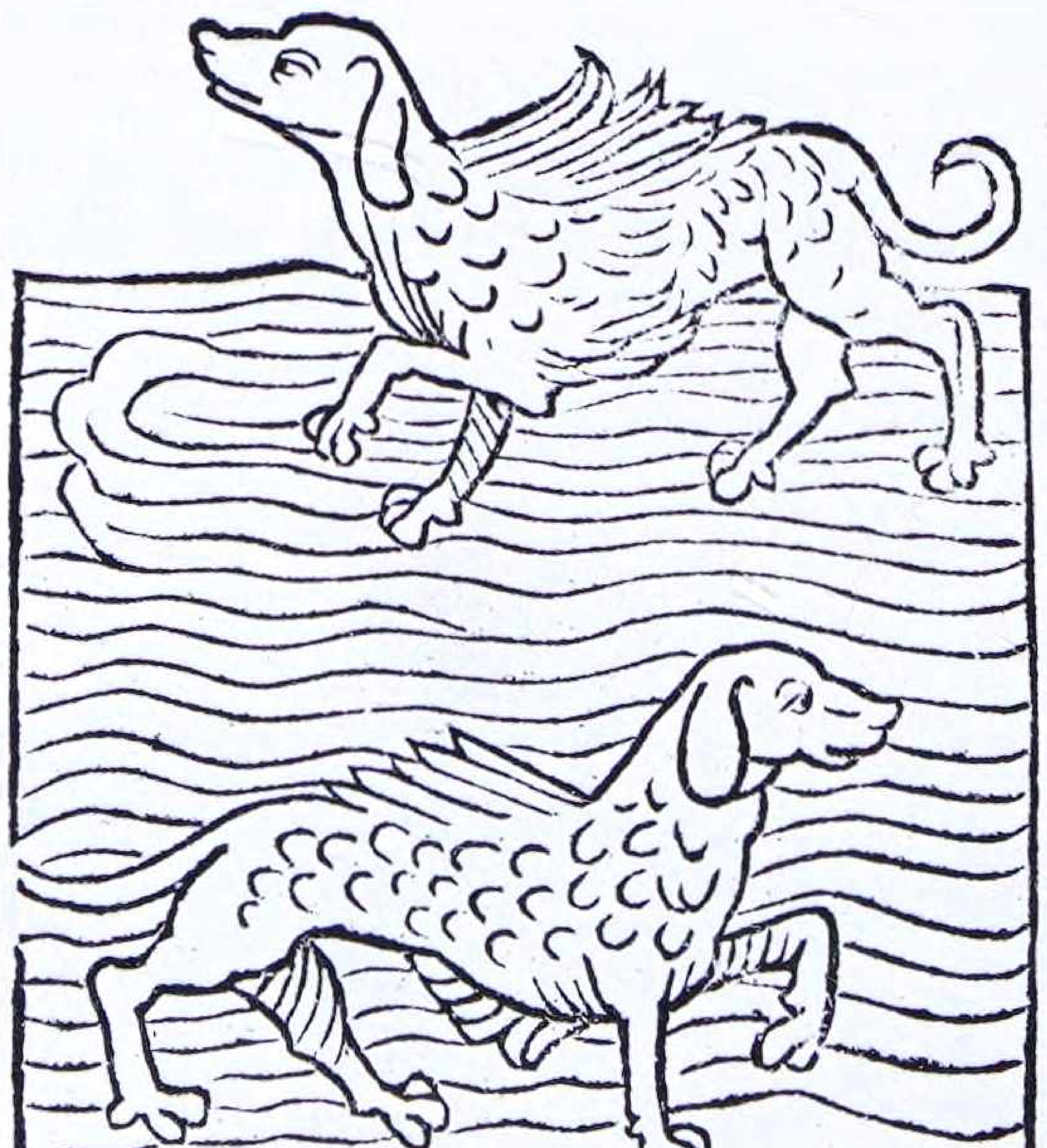


A.

des veaux, des lièvres et des rats à nageoires et à écailles. Le polype d'Aristote (*pous* : pied) est présenté comme un poisson à nombreuses pattes. L'autruche (*struthiocamelus*), comme un chameau ailé, semblable à un âne. Le caméléon (*khamaileon* : lion qui se traîne à terre) est, lui aussi, un quadrupède, une sorte de brebis à ailes d'oiseau, tandis que les dauphins qui, selon les Anciens, sont des poissons avec des yeux sur le dos et la bouche sur le ventre et dont la voix ressemble aux sanglots humains, sont incarnés par des sirènes marines, conformes à la définition : leur visage ne possède que le nez, les yeux étant fixés derrière les épaules, la bouche avec deux crocs s'ouvrant sur la poitrine (fig. 24 et 28). Aucune limite n'est imposée à l'imagination, mais toutes les formes prennent corps dans les motifs fondamentaux et les techniques de la métamorphose dont les plafonds de Metz et le manuel de Reun présentent, vers 1220, la plus complète et la plus rigoureuse démonstration [70]. Dans la section ichtyomorphe, le groupe se restitue dans sa diversité, avec les dessins identiques du cheval, du veau et de l'oiseau marins, et le même jeu des éléments autour des mêmes êtres. L'illustrateur de l'*Hortus Sanitatis* a dû voir un monument ou un recueil avec ce bestiaire archaïque qui, justifié pour le vocabulaire gréco-latin, s'est intégré naturellement à son programme. L'intervention même, si décisive, du facteur étymologique, est due, en grande partie, à son accord profond avec une imagerie toute prête, le nom se rattachant spontanément à un modèle préétabli. Le système, constitué d'abord sur des figures isolées, le *vitulus*, le *canis*, l'*equus marini* du *De Natura rerum* et de ses répliques, se développe maintenant comme un ensemble de sujets et comme un mécanisme en action, s'étendant à des catégories nouvelles. Le phénomène est d'autant plus frappant qu'il se produit dans un ouvrage dont la première version n'en contenait même pas le germe. Les transfigurations du monde, qui s'effectuent progressivement sur tous les plans comme un réveil des conventions morphologiques et légendaires, parallèlement à la conquête de la réalité, sont ponctuées par des sursauts sous des aspects inattendus. Dans la cartographie, les êtres fabuleux surgissent du tracé exact de la terre, rejoignant les *periploi*. Dans la zoographie, ils se dégagent des mots antiques se rapportant à des espèces vraies mais dont les termes ou si l'on veut, la composition imagée, sont transposés par des combinaisons romanes par excellence.



B.



C.

FIG. 28 - BESTIAIRE FANTASTIQUE : A. AUTRUCHE. - B. CAMÉLÉON. - C. CHIENS DE MER, HORTUS SANITATIS, MAYENCE, 1491.

Les cycles visionnaires



Chapitre 8

Les cycles visionnaires.

1. Apocalypse. La doctrine joachimite et la propagation des cycles apocalyptiques. Les archaïsmes anglo-normands. Diffusion continentale : les tapisseries d'Angers; éditions xylographiques et le réveil roman. Transposition néerlandaise. L'*Apocalypse* de Dürer et ses suites. L'ange à jambes stylomorphes. Stabilité et renouveau.

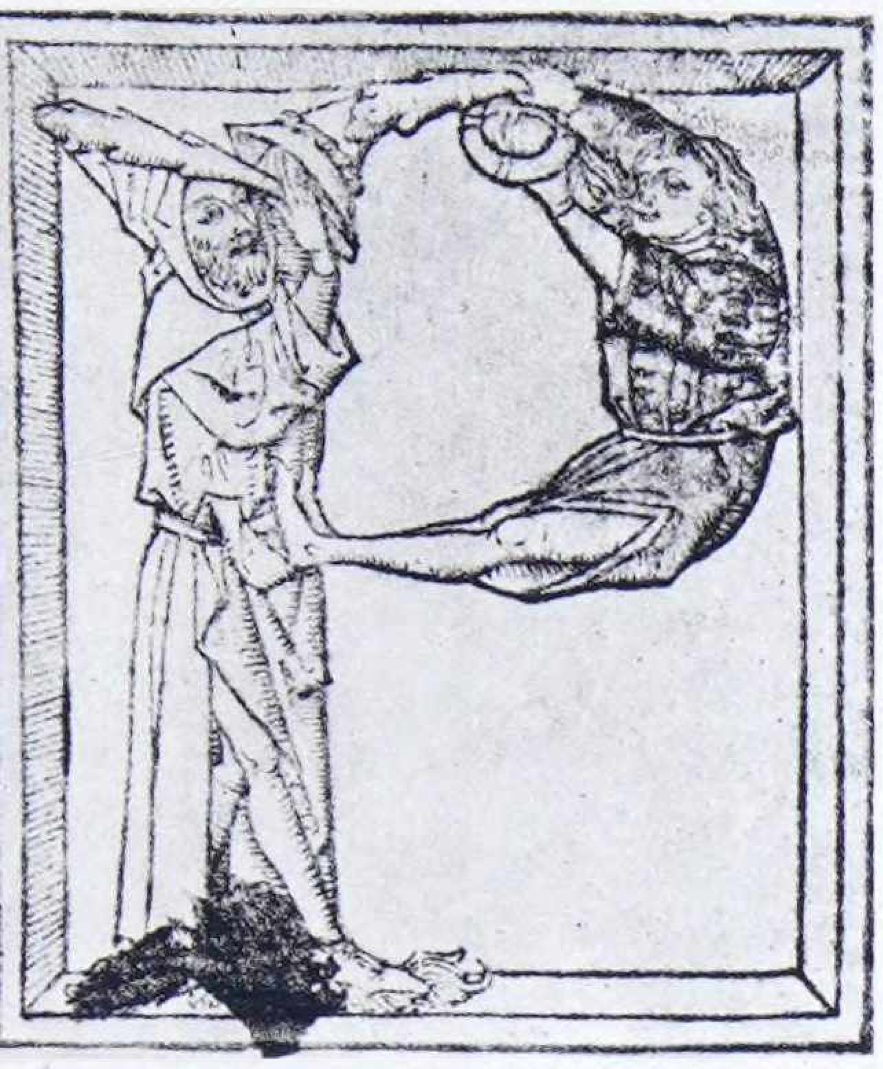
2. Enfer. Les cycles des supplices : la vision de saint Paul et l'iconographie romane; les visions insulaires, illustrations de Guillaume de Deguileville et de Denis le Chartreux; l'Enfer de la *Cité de Dieu ;* la vision de Lazare et sa double source; gravures et fresques. Le chaos de l'Enfer : les Enfers romans anglais et les Enfers septentrionaux du XV^e^ siècle.

3. Tentations. Saint Antoine et ses métamorphoses : saint Antoine et saint Guthlac; saint Antoine et conte arabe. Tentations universelles et Tentations bouddhiques. Métamorphoses du diable. Saint Christophe et l'antimonde déchaîné.

4. Le merveilleux et le terrible. Intégration des caprices marginaux dans les visions métaphysiques. Les acrobates philosophiques et démoniaques. L'intégration des sciences naturelles dans la nature du diable. La vie ressuscitée dans la fiction : les insectes et les reptiles des Enfers. La faune flamande en France.



EN PAGE DE TITRE, DESCENTE SOUS-MARINE DU ROI ALEXANDRE : JEAN VAUQUELIN, MANUSCRIT DE MONS, DESTINÉ A PHILIPPE LE BON, 1448. PARIS, B. N., FR. 9342.



AR l'éclosion des cycles visionnaires, le développement des univers transfigurés dans leur dernier sursaut et dans leur dernière chute est, lui aussi, réveil, intégration, transposition des formes et des légendes anciennes. Les terreurs millénaristes renaissent avec les prophéties de Joachim de Flore [1] qui, dans son commentaire de saint Jean, annonce la venue de l'Antéchrist en 1260 et l'avènement, apres un cataclysme fulgurant, de la troisième ère du Saint-Esprit, la première étant celle de Dieu le Père, la seconde celle du Christ. L'agitation joachimite persiste bien au-delà de la date fatidique que l'on recule successivement à 1300, à 1365, à 1415. En 1494 encore, Sébastien Brant proclame dans sa *Nef des Fous* :

Die Zeit kommt, es kommt die Zeit
Ich voercht der Endkrist sei nicht weit... [2]

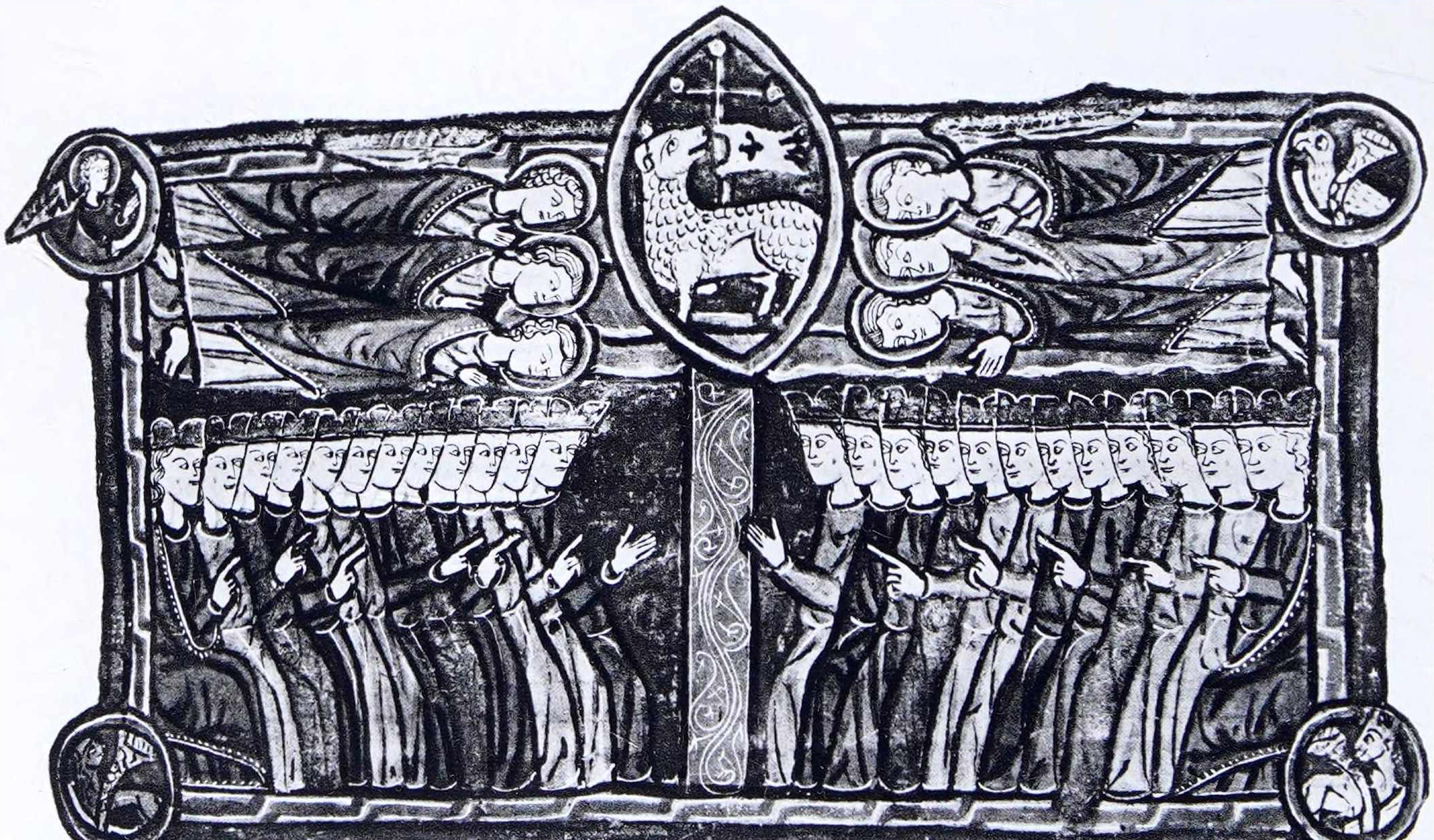
L'imposteur change constamment de masque : Mahomet pour Innocent III, mongol avec le péril jaune aux portes de l'Occident [3], le roi Sigismond pour les Hussites, le pape pour la Réforme, en redonnant chaque fois de l'actualité à la menace. Le soir du monde se prolonge dans l'angoisse jusqu'à la fin du moyen âge.

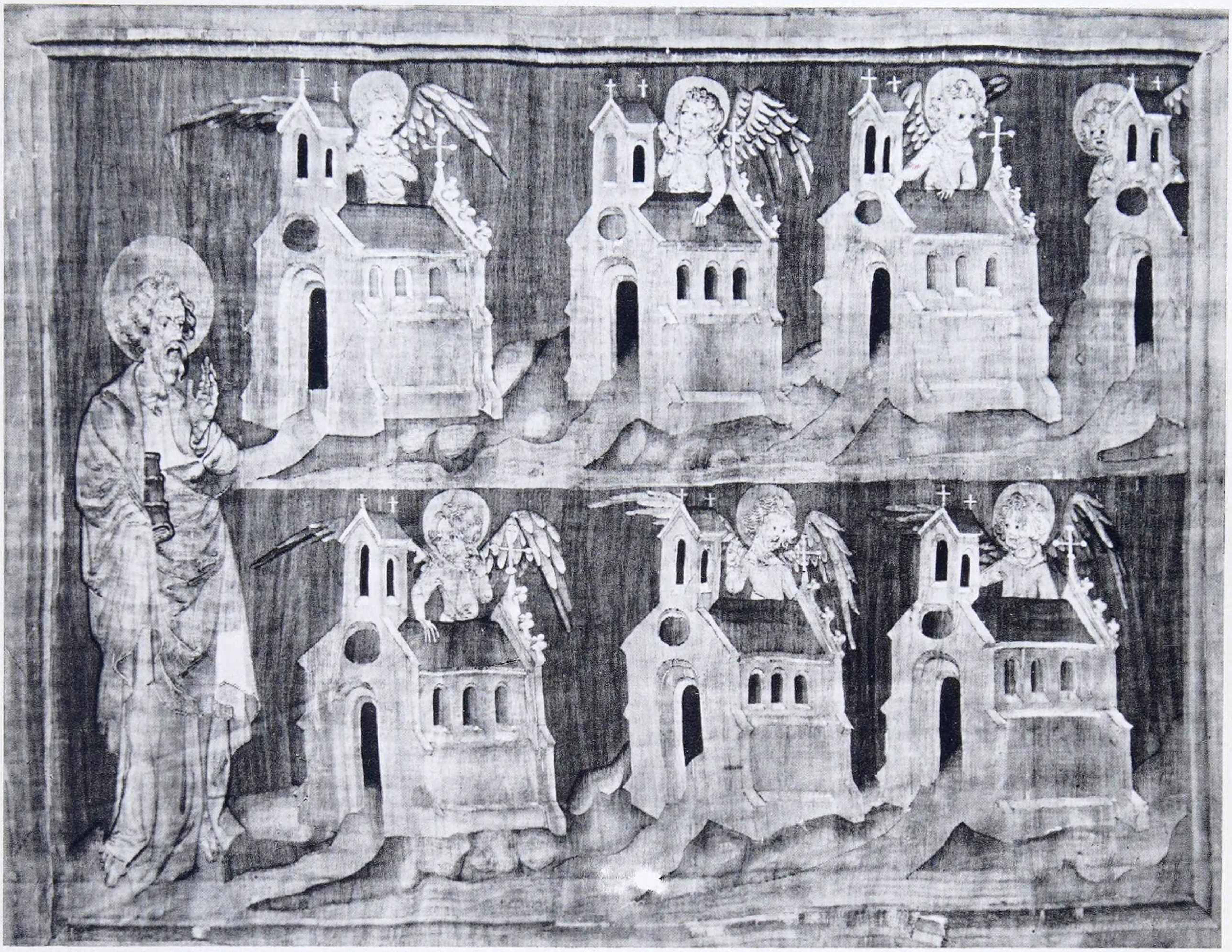
Le rayonnement de la pensée de Joachim de Flore se ressent dans la propagation du livre qu'elle explique. L'essor des groupes « gothiques » des manuscrits d'*Apocalypse* a été mis en relation avec ses prolongements [4]. Dans les versions allemandes rimées (milieu du XIVe siècle) [5] où l'on voit, après la mort de l'Antéchrist, les chevaliers prussiens en train de baptiser les Juifs et les païens dans les pays conquis de l'Est, le *tertius status* s'identifie au troisième Reich. Les séries anglo-normandes, particulièrement nombreuses à la fin du XIIIe siècle et dans les premières décades du XIVe [6], se caractérisent par une exceptionnelle stabilité de l'iconographie accompagnée d'un renouveau fréquent des archaïsmes. Dans plusieurs manuscrits [7], les monstres sont traités avec une violence et une rudesse accrues. Les sauterelles à tête humaine, la bête avec son jaillissement de cous et le dragon — dragon zébré — sont plus romans que dans leurs plus anciennes figurations. Les scènes se déploient dans une lueur d'orage, sur des fonds d'or bruni, sur l'échiquier des compartiments clairs et sombres, sur des

fonds constellés où se reflète l'éclat des Beatus mozarabes. Certaines de ces visions semblent sortir directement d'un autre âge qui, lui aussi, voyait venir la dernière fin (fig. 1).

La transposition sur une échelle plus développée fait suite à ce réveil. La peinture murale de Westminster (salle capitulaire, c. 1395-1400) [8], offerte par John de Northampton, reproduit dans des panneaux superposés à l'intérieur des arcatures l'illustration entière d'un manuscrit qui serait l'*Apocalypse* B.10.2 du Trinity College de Cambridge (XIVe siècle). Les tapisseries d'Angers reprennent intégralement toutes les compositions sur un modèle analogue au manuscrit 482 de Cambrai (fin du XIIIe siècle). Henri Bataille, tapissier parisien, a commencé l'exécution, en 1378, sur les cartons que Louis d'Anjou avait commandés en 1373 à Hennequin de Bruges [9]. La projection de miniatures sur des toiles de très larges dimensions (la hauteur atteint 2,50 m.) en fait paraître brusquement toute la grandeur et la puissance cachées. L'époque se manifeste dans les nuages en *tchi*, le décor végétal, les écussons et les rinceaux ornithomorphes des fonds (après le tableau n° 33), les colonnes grêles, les gables, les fleurons d'architecture, les inflexions des traits, les déhanchements, les plis des robes. Mais les figures restent à leur place, à l'intérieur des mêmes compartiments. Les sept églises d'Asie sont des chapelles romanes (fig. 2). La fière noblesse donnée aux monstres en accroît la stature légendaire. Tout est fantomatique, immatériel, dans ces révélations se déployant dans un ouvrage de laine aux ombres argentées dont la solennité s'élève à la hauteur du songe.

L'ensemble marque un sommet mais non la fin de cette action à retardement qui se poursuit dans des foyers et sur un terrain différents. C'est





sur un type anglo-normand, celui de la première famille Delisle-Meyer, dont le Bodley D.4.17 [10] offre un exemple particulièrement proche, que se basent aussi les premières *Apocalypses* imprimées. Six éditions se succèdent, selon Schreiber, en Hollande d'abord, puis en Allemagne [11]. Leur datation oscille entre 1420, hypothèse actuellement inacceptable, et 1460-1470 [12]. Un manuscrit allemand de 1425-1450 constitue un joint entre les deux groupes [13]. Le phénomène a été qualifié de renaissance, au XV^{e} siècle, du XIII^{e} siècle qui, dans ces zones périphériques, nous l'avons vu, est plein

FIG. 2 - TAPISSERIE D'APOCALYPSE : LES SEPT ÉGLISES D'ASIE, 1378-1380. ANGERS.

FIG. 1. - APOCALYPSE ARCHAÏSANTE : L'ADORATION DE L'AGNEAU, XIV^{e} SIÈCLE. LONDRES, LAMBETH PALACE, 75.



A.



B.

FIG. 3. - APOCALYPSE XYLOGRAPHIQUE ET SON MODÈLE : A. PREMIÈRE ÉD. XYLOGRAPHIQUE, 1460-1470. - B. MANUSCRIT DE LA PREMIÈRE FAMILLE DELISLE-MEYER, PREMIER QUART DU XIII[e] SIÈCLE. PARIS, B.N., FR. 403.

de survivances et de retours romans. Mais la facture du dessin plonge les reproductions plus loin encore dans le passé. Conduit avec difficulté dans le bois, l'outil abrège et simplifie les traits. Plus rien ne reste de la calligraphie nerveuse et souple du prototype. Tout ce qu'il y avait de délicat et d'affecté s'enlève sous le couteau comme une écorce, en dégageant des figures raides. Les plis des robes, d'abord somptueux et agités, retombent droits et larges (fig. 3). Les volumes deviennent épais. Même la couleur, deux tons unis, posée au gros pinceau, en accentue la robustesse. Un ancien style monumental se refait dans l'archaïsme d'un art en train de naître.

FIG. 4 - APOCALYPSE A SCÈNES REGROUPÉES : LES SCÈNES DU CHAPITRE XIII DANS UN PAYSAGE COMMUN, DÉBUT DU XV[e] SIÈCLE. PARIS, B.N., NÉERL. 3.




HIST
CAP IO
APOC

Sa vaste propagation avec les livres populaires précède une autre floraison et une refonte des éléments dont le principe est appliqué dès le début du XVe siècle. Un manuscrit des Pays-Bas, de 1400 environ [14], regroupe l'illustration anglo-normande qui compte généralement entre cinquante et quatre-vingt-dix miniatures, sur vingt-deux grandes compositions en pleine page, en tête de chaque chapitre, réunissant les scènes successives dans un paysage commun. Accumulées dans un champ étroit, les visions se surchargent et se déchaînent. Les monstres, les prodiges emplissent le monde de leur tumulte (fig. 4). Des dragons de feu traversent les espaces nocturnes. Les anges et les vieillards aux couronnes d'or apparaissent translucides, en camaïeu, dans le ciel bleu foncé ou rouge. Des ailes à plumes de paon et la toison tachetée des animaux, exécutées avec un grand souci d'exactitude, les têtes solaires et lunaires, toutes en métal étincelant, introduisent dans la fantasmagorie une présence matérielle. Des hommes à tête de bête, des foules étranges, s'agitent au sein de ces spectacles. L'œuvre a été considérée comme une anticipation de l'*Apocalypse* de Dürer avec sa densité et son ampleur où l'irréel et le réel se fondent dans l'illumination [15]. Par la saturation, la multitude des sujets, elle préfigure aussi les irruptions et les cohues de Bosch. Mais le système définitif ne s'établit qu'après une longue période dans des gravures qui suivent les xylographies archaïques.

La *Bible* imprimée chez Heinrich Quentel, à Cologne, en 1478 ou 1479 [16], redistribue les scènes sur neuf panneaux seulement, en modifiant certaines dispositions de détails. Parmi celles-ci, les jambes de l'ange, donnant le livre à saint Jean qui le dévore, sont des colonnes d'architecture, son torse et ses bras — les méandres d'un nuage tourmenté (fig. 5). La figure résulte de la transposition littérale du texte :

Je vis un autre ange puissant qui descendit du ciel enveloppé d'un nuage... Ses jambes étaient comme des colonnes de feu. (*Apocalypse*, X, 1-4).

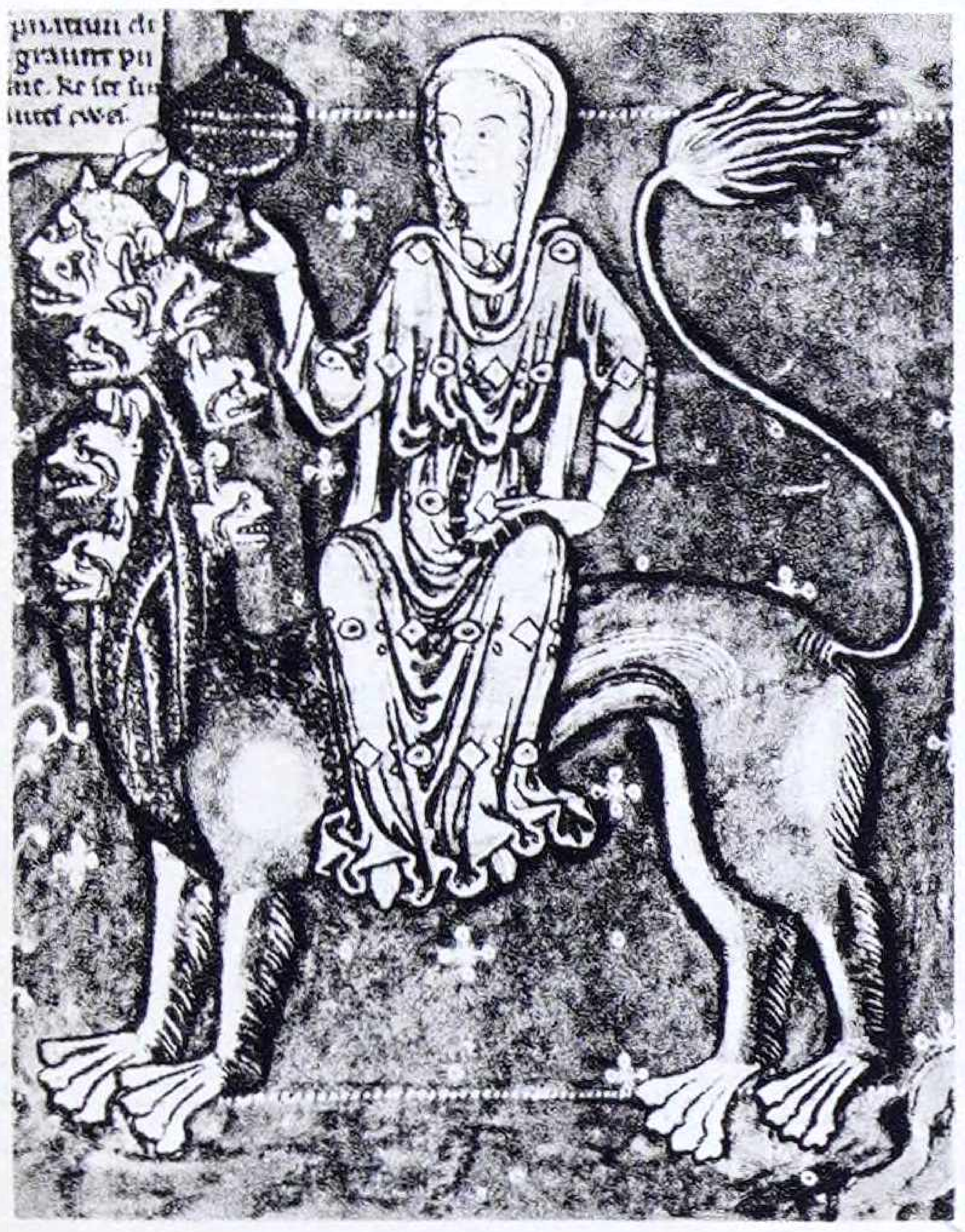
Le procédé est identique à celui qui, dans l'*Hortus Sanitatis*, a défini une importante catégorie de monstres composites nouveaux. Nous avons là aussi un cas précoce de l'emploi d'objets dans la conformation d'un être animé dont la tératologie flamande va enrichir les espèces.

La série a eu une large diffusion. Les planches de Quentel ont été utilisées, en 1483, par Anton Koburger à Nuremberg, en 1520 encore, par Johann Trutebel, à Halberstadt. Leur seconde version, réduite et simplifiée en contrepartie chez Grüninger à Strasbourg, en 1485 [17], a été reprise successivement par deux imprimeurs augsbourgeois, Hans Schönsperger (1487 et 1490) et Johann Othmar (1507 et 1518). Les quatorze planches de Dürer (1498), qui connaissait sans doute la *Bible* colonaise par Koburger, procèdent de ce fonds [18]. Retravaillée par un génie, la vision s'y fixe en revêtant

A GAUCHE :
FIG. 6 - ANGE AUX PIEDS COMME DES COLONNES DE FEU : APOCALYPSE DE JEAN DUVET, 1561.



FIG. 5 - ANGE AUX PIEDS COMME DES COLONNES DE FEU : BIBLE DE COLOGNE, C. 1478.



A.

l'autorité du verbe de saint Jean [19]. La *Bible* de Luther [20], publiée à Wittenberg, en 1522, avec le concours de Lucas Cranach, la consacre, en séparant certains sujets en vingt et un tableaux et en lui imprimant l'esprit de la Réforme. La Bête de l'Abîme et la Grande Prostituée portent la tiare papale tandis que Babylone s'identifie à Rome.

Constituant l'illustration du livre le plus célèbre en Allemagne de ce temps, le cycle se répand comme une traînée de poudre. Il est repris, dès 1523, par Schaüfelein et par Burgkmair à Augsbourg, à Bâle, par Holbein, en 1524, à Nuremberg, par Barthel Beham. Toutes les *Apocalypses* germaniques s'y conforment désormais.

En France, l'ensemble apparaît, d'après Dürer, dès 1507 sur les marges des *Heures* de Hardouyn, d'après la *Bible* de Wittenberg dans les publications lyonnaises de Sébastien Gryphe (1541) et de Jean de Tournes, gravé par Bernard Salomon (1553) [21]. Les planches de Jean Duvet, tirées chez Marcorelle, également à Lyon (1561), redonnent aux dessins leur violence première dans un style noble. La figure de l'ange sur jambes stylomorphes, toute médiévale et singulière dans sa logique, qui se retrouve semblable à elle-même, à chaque étape de cette expansion, comme un rappel de l'origine, y prend un poids et un éclat insoutenables. Les colonnes vomissent le feu comme des canons. La nuée revêt le corps d'une carapace minérale boursouflée et veinée (fig. 6). Les gravures sont reproduites par les vitraux d'un groupe champenois [22] et de Vincennes (1558). Elles deviennent fresques, au Mont Athos (1603-1700), substituant des silhouettes byzantines aux personnages occidentaux sans rien changer dans la disposition des scènes [23]. Se transmettant avec la même stabilité que dans les phases précédentes, le dernier cycle se prolonge bien au-delà de ses berceaux géographiques et historiques. Jamais le fil du développement dont les racines sont prises dans les couches les plus profondes du moyen âge ne fut interrompu malgré son extension (fig. 7). Les refontes successives s'opèrent autour d'une même trame visionnaire en conservant des partis identiques [24].

FIG. 7. - LA GRANDE PROSTITUÉE: A. APOCALYPSE DU TRINITY COLLEGE (R. 16.2), 1230-1250. CAMBRIDGE. - B. BIBLE DE STRASBOURG, 1485. - C. BIBLE DE WITTENBERG, 1522.

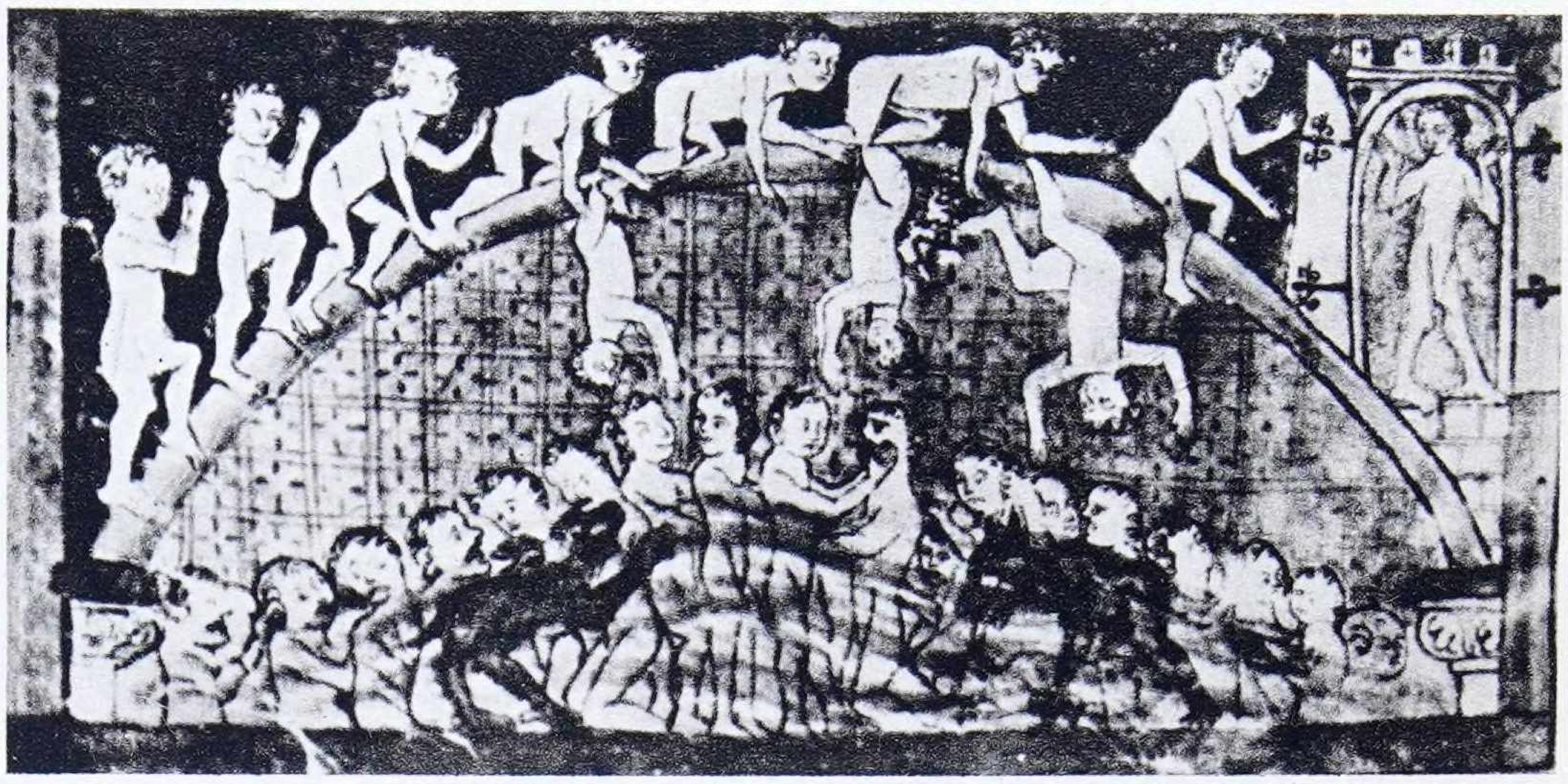


B.



C.





2

L'Apocalypse prélude au Jugement Dernier et à l'Enfer. Aussi, les manuscrits anglo-normands complètent-ils parfois la vision de saint Jean par la vision de saint Paul [25]. L'apocryphe, dont on connaît deux textes grecs du IVe siècle, a eu un très grand nombre de répliques dans la littérature médiévale [26]. C'est lui qui fixe le thème de la descente dans les régions des supplices aussi cruels que méthodiques sur lequel se sont greffés les contes irlandais, mais les illustrations qui nous sont parvenues ne datent que du début du XIVe siècle. Le manuscrit 815 de Toulouse [27] commence par la représentation de l'apôtre conduit par saint Michel aux portes de Léviathan, où apparaissent deux arbres en feu avec des hommes pendus aux branches et pleurant. Neuf autres peines, la peine de la fournaise de sept couleurs, la peine du pont de l'épreuve, celle de la roue, du puit scellé, etc., la suivent en omettant la peine du feu et de la glace et celle des fruits fuyant des rédactions classiques. Les miniatures sont raides et d'une vigueur archaïque. Les têtes s'alignent horizontalement et forment des chapelets (la peine des usuriers, la peine des filles impures, la peine des gens de l'église) ou se disposent dans le triangle d'un fronton anthropomorphe plongé dans l'eau, une vague triangulaire, elle aussi (la peine de l'immersion). Les diables qui se jettent sur l'âme pécheresse constituent deux groupes antithétiques superposés dont l'un est renversé, les pattes en l'air, comme les deux lions de Daniel-Gilgamesh du XIIe siècle (fig. 8). Il est certain que la peinture procède d'un modèle roman des tourments infernaux cycliques dont nous ne possédons que la variante en douze scènes, pour la plupart d'inspiration irlandaise.

Le *Verger de Soulas* (B.N., fr. 9220), un manuscrit picard contemporain, reprend la même disposition que dans les deux *Psautiers* anglais (Munich,

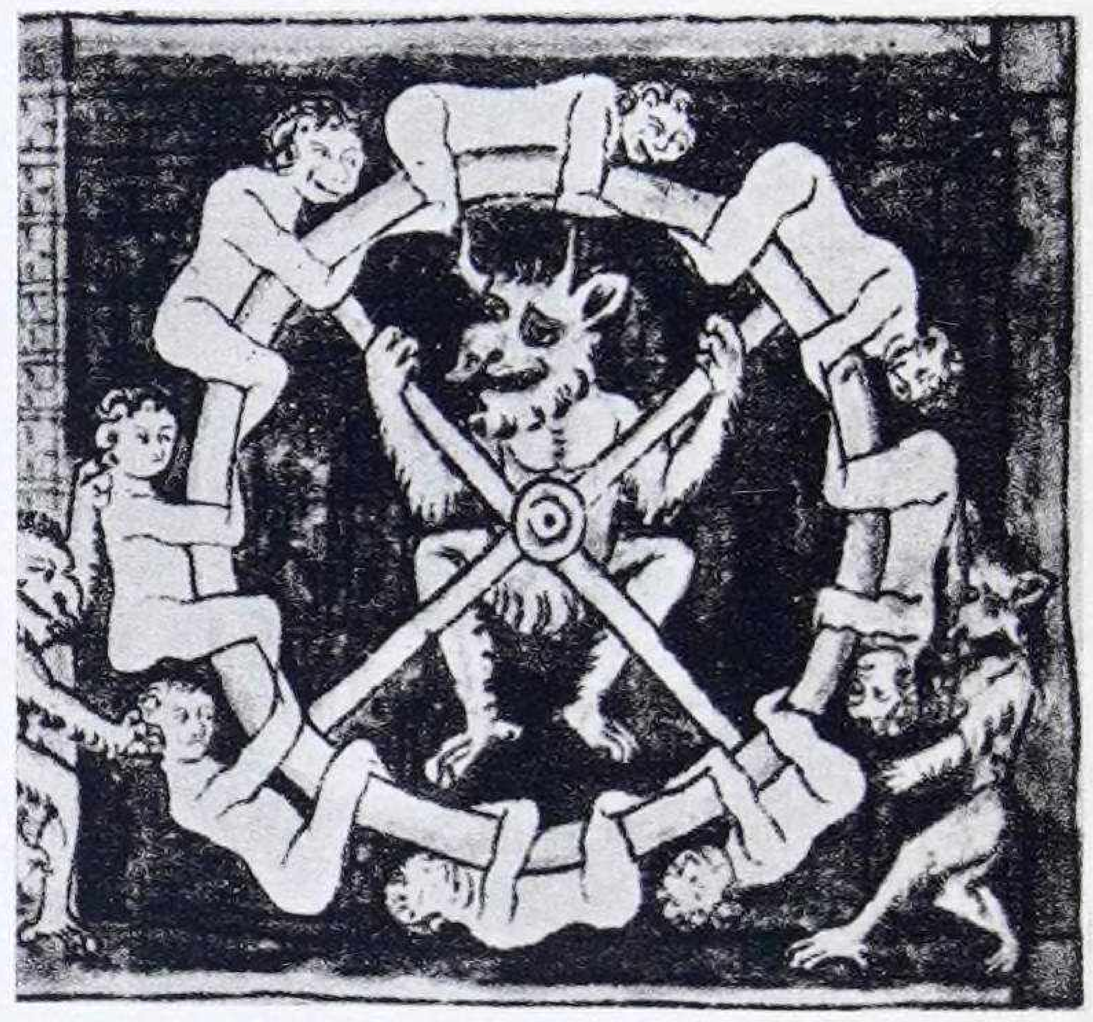


FIG. 8 - ENFER DE SAINT PAUL : ILLUSTRATION ANGLO-NORMANDE, DÉBUT DU XIVe S. TOULOUSE, 815.

PAGES 276 ET 277 :
FIG. 9 - ENFER DE SAINT PAUL : VERGER DE SOULAS, DÉBUT DU XIVe SIÈCLE. PARIS, B.N., FR. 9220.

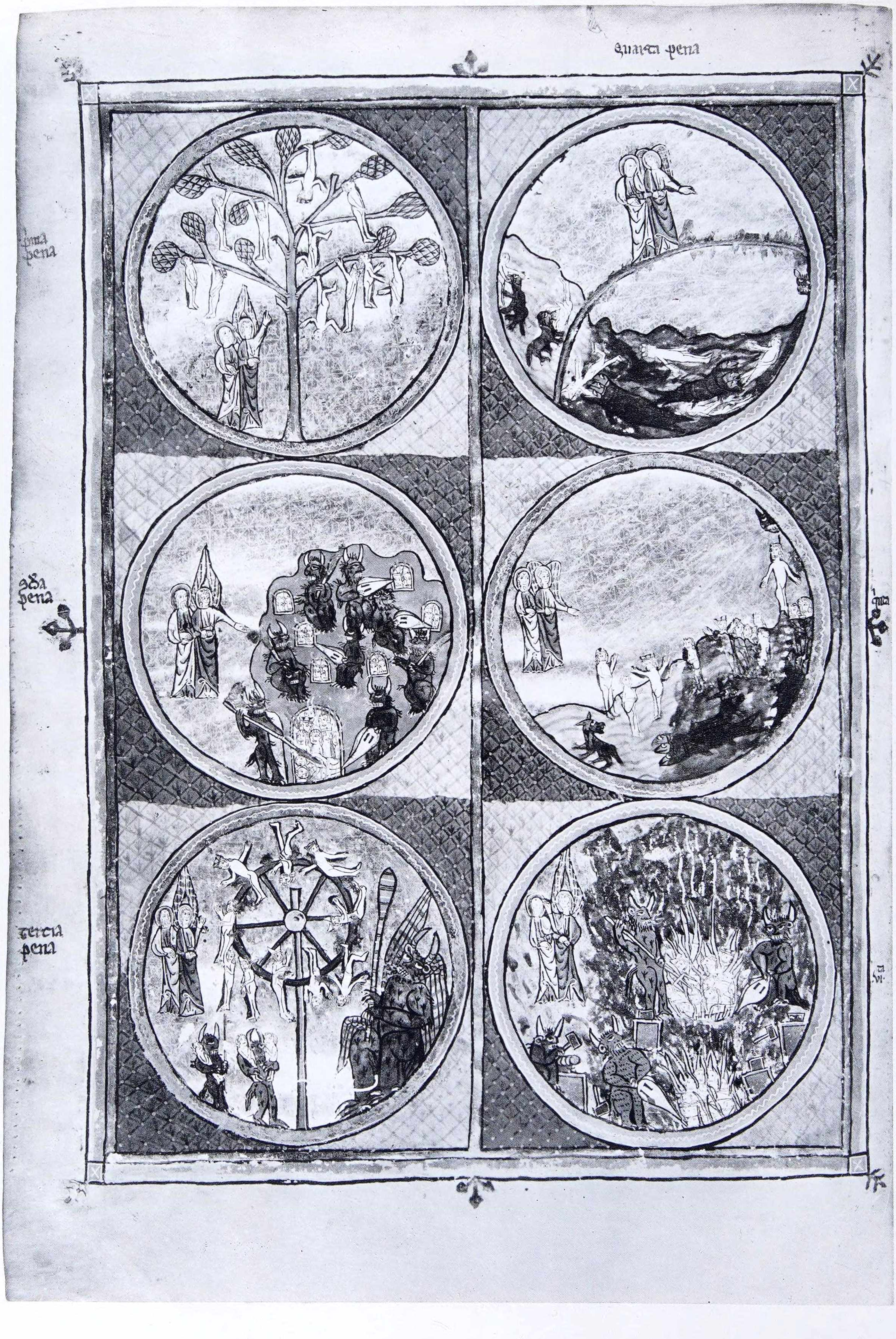
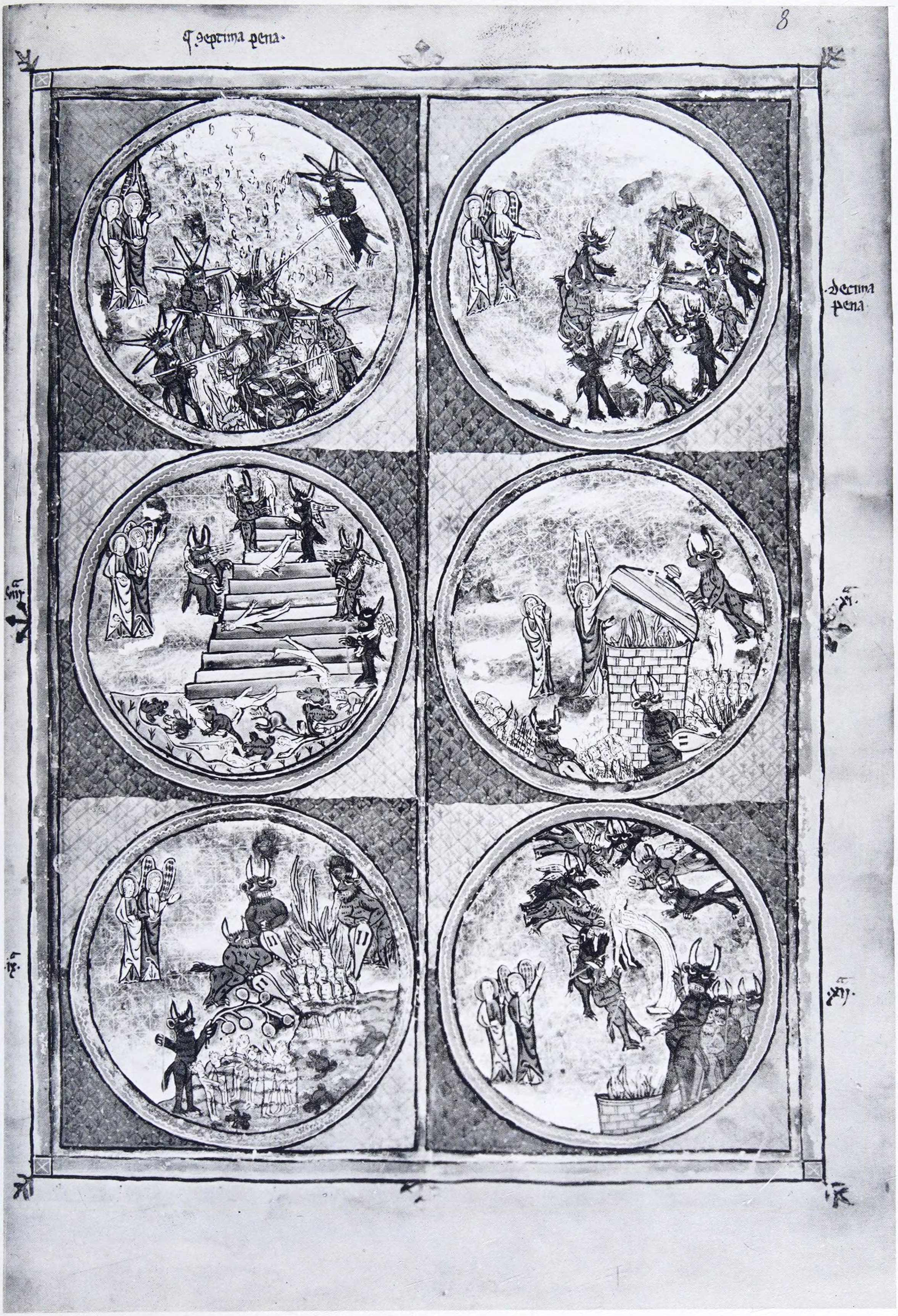


FIG. 9


septima pena
8
decima pena
viij
ix
xi
xij

Clm. 835, c. 1200, et Cambridge, Trinity College, B.11.4, c. 1220) où l'on voit ces images détaillées à l'intérieur d'un quadrillage. Il la combine toutefois avec des médaillons circulaires distribués non pas sur un, mais sur deux folios (7^{v} et 8). Les douze peines de *Li vision saint Pol* qui y prennent place, relèvent d'une version différente de celle des manuscrits anglo-normands, restituant, d'une part, les épisodes qui manquent (famine, chaleur et froid) et ajoutant, de l'autre, la peine de la roche à degrés,

... de plusieurs cruautés,
de feu noir, de glace, de charbon embrasé,
de dur acier tranchant et d'autres maux...

représentés sous forme d'un escalier monumental multicolore où les pécheurs roulent

... de tourment en tourment
jusqu'au fond du fossé, là où sont les serpents...

Les figures des réprouvés sont blanches et grêles, éparpillées ou réunies dans un certain désordre. Les diables et les monstres, dragons, crapauds, reptiles, appartiennent, avec ce qu'ils ont de terrifiant et de comique, à une imagerie populaire (fig. 9). Tout est agitation et tournoiement dans ces compositions se déployant sur un fond souvent découvert mais toujours plein et lourd de son or, illuminé et embrasé. A chaque instant, on reconnaît les traits d'une autre époque. Ils nous confirment que l'iconographie romane des supplices de l'Enfer avait plusieurs variétés, dont la série originelle, indépendante de tout apport celtique, est la première à revivre d'après les témoignages en notre possession.

Les légendes irlandaises connaissent, à leur tour, une ère de nouvelle diffusion et passent dans les diverses langues de l'Europe, en s'imposant de plus en plus aux théologiens et aux peintres [28]. Le récit de Tungdal, dont il existe plusieurs versions françaises, paraît en flamand, en 1475, à Anvers, en 1484, à Bois-le-Duc, pays de Bosch. Neuf éditions allemandes,

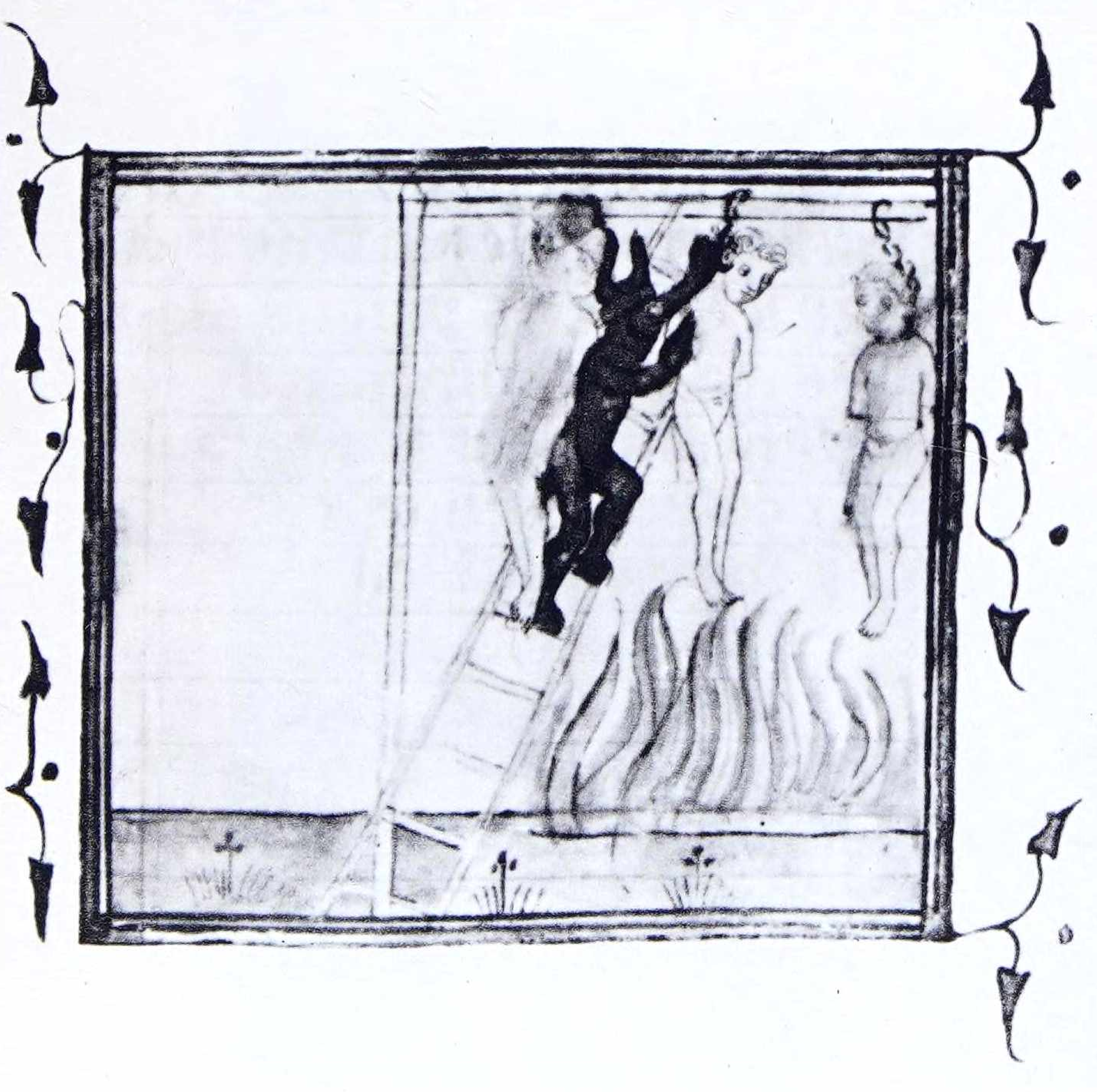


FIG. 10 - ENFER DE GUILLAUME DE DEGUILEVILLE : LE PÈLERINAGE DE L'AME HUMAINE, DEUXIÈME MOITIÉ DU XIV^{e} SIÈCLE. PARIS, B.N., FR. 12465.



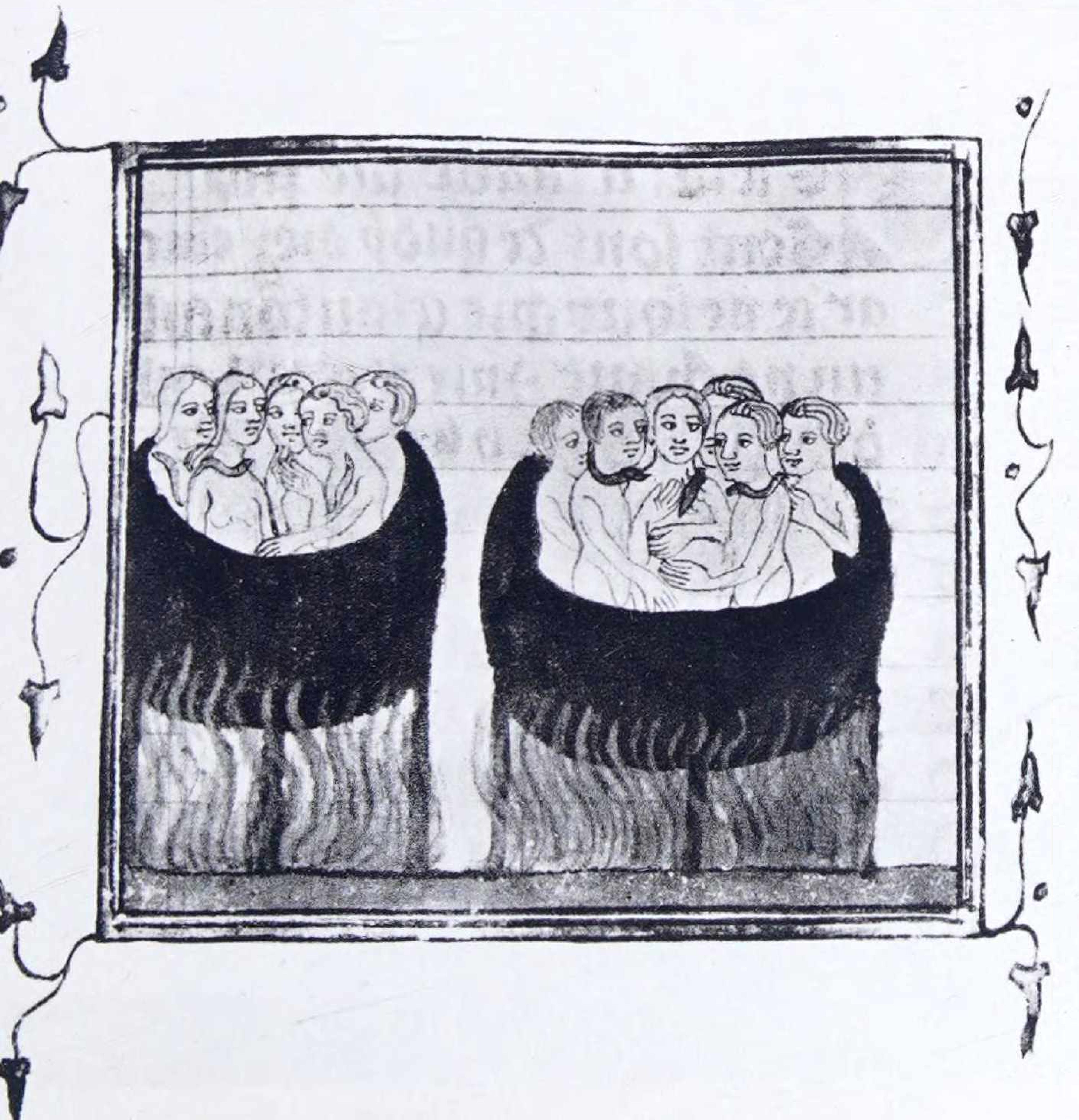
avec une vingtaine de gravures sur bois d'après un manuscrit se succèdent entre 1494 et 1500 [29]. Guillaume de Deguileville (1332-1368) [30], Denis le Chartreux (milieu du xve siècle) [31] s'inspirent beaucoup de ces sources dans leur évocation des peines infernales. L'illustration de leurs ouvrages en reproduit, de son côté, les éléments. Dans *Le Pèlerinage de l'âme humaine*, de la deuxième moitié du xive siècle [32], l'arbre flamboyant de saint Paul, où les damnés sont suspendus par les oreilles, la langue et les mains, est remplacé par la potence dressée au-dessus du feu des relations d'Outre-Manche dont on retrouve aussi les hommes cloués au sol et grillés, les hommes dépecés sur des tables de bouchers, les hommes plongés dans des marmites avec du métal en fusion (fig. 10). La roue de feu demeure seule conforme aux descriptions de l'apôtre mais elle est mentionnée aussi par le chevalier Owen. Les sept tourments, représentés chacun séparément par une peinture en grisaille, relèvent tous du même répertoire. Les grils et les tables de boucherie reparaissent juxtaposés dans la *Gehenne d'Enfer* du *Traité des quatre dernières choses*, attribuée à Jean Le Tavernier (1455) [33].

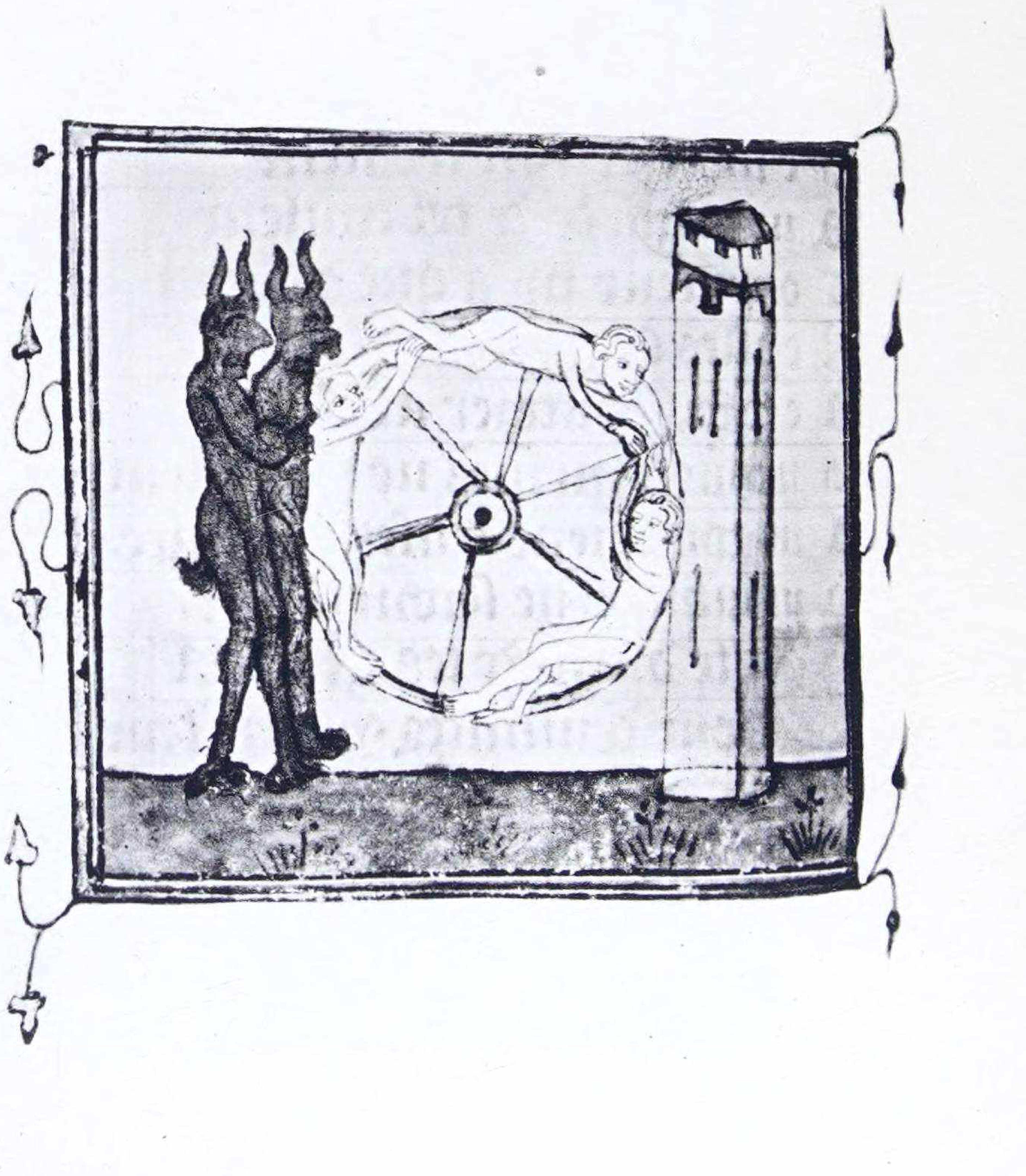
La Cité de Dieu, traduite et commentée par Raoul de Presles (1375), dont on possède plusieurs familles de manuscrits [34], permet de suivre dans son Livre XXI, consacré à la *Cité du Diable*, le développement de ces figurations. Le texte de saint Augustin qui traite de l'éternité des supplices des corps pouvant durer, sans se détruire dans le feu, comme le diamant ou comme la salamandre, ne contenant que peu d'indications précises pour l'iconographie, celle-ci se constitue et se complique, en toute indépendance, suivant les modes du temps.

L'Enfer de la copie princeps de Charles V (1376) [35], exécuté probablement par Jean de Bruges, n'est représenté que par la gueule de Léviathan et une marmite entre les dents. Une cuve, un gibet, des broches avec des personnages rôtis comme de la viande, s'installent au-dessus des mâchoires du monstre, dans l'exemplaire illustré par un artiste septentrional, de

PAGE 280 :
FIG. 11 - ENFER DE SAINT AUGUSTIN : LA CITÉ DE DIEU, MAITRE FRANÇOIS, AVANT 1477. PARIS, B.N., FR. 9186.

PAGE 281 :
FIG. 12 - ENFER ANGLAIS : PSAUTIER LONDONIEN (?), C. 1220. CAMBRIDGE, TRINITY COLLEGE, B. 11.4.






Denfer et de la qualite des peines
pardurables xxviiie chapitre :-
Tout ce que dieu a dit
par son prophete estre
fait du tourment par
durable des dampnez
sera fait entierement
Cestassavoir que le
ver ne mourra point et leur feu ne sera
point estaint et ung mesmes feu sera
attribue pour le tourment des hommes
et des dyables si comme Jhucrist le dit
en levangile qui dit ainsi vous maudi
dit il departez vous de moy ou feu par
durable qui est appareille au dyable et
a ses anges Mais on pourroit faire

FIG. II

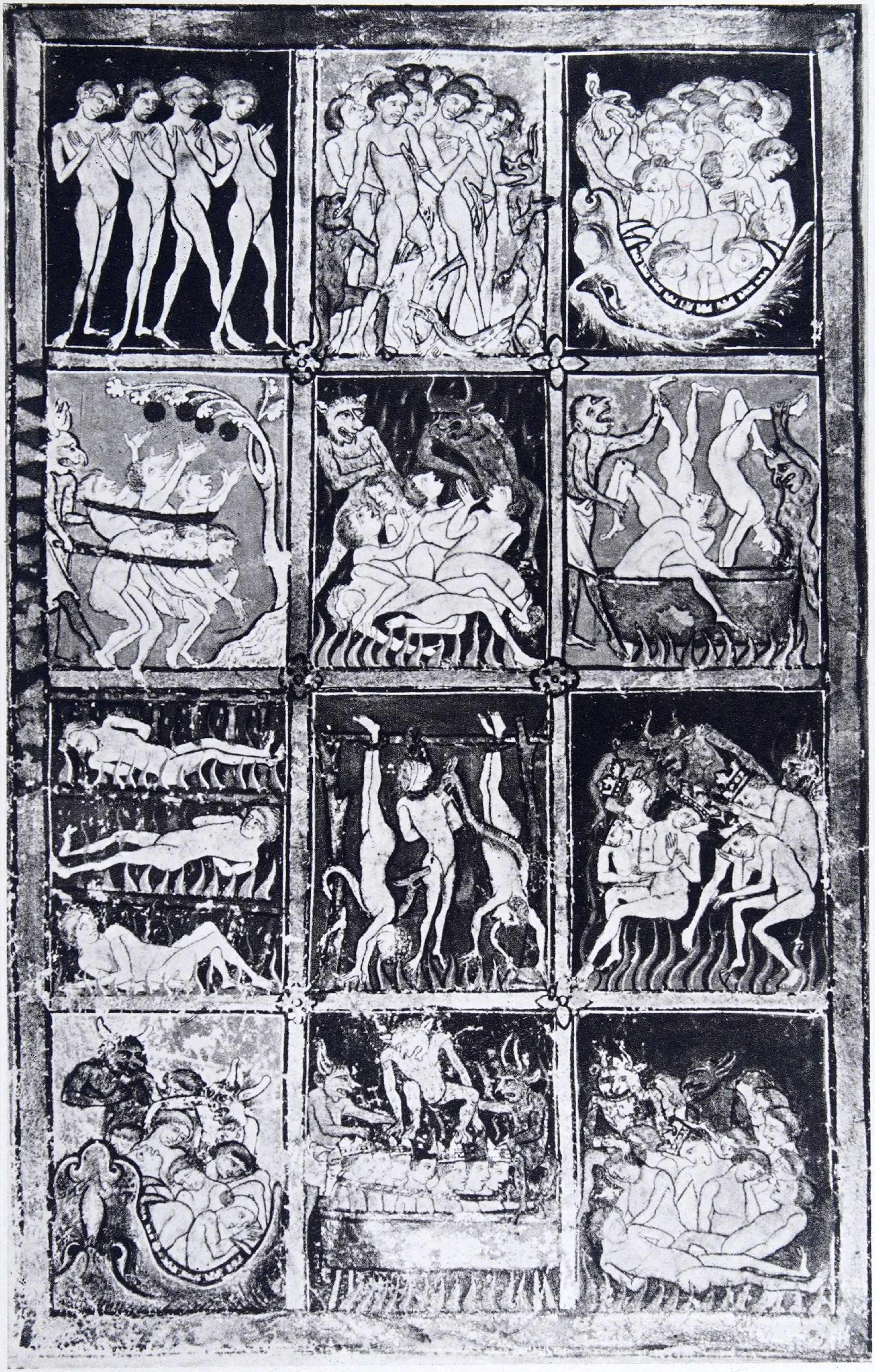
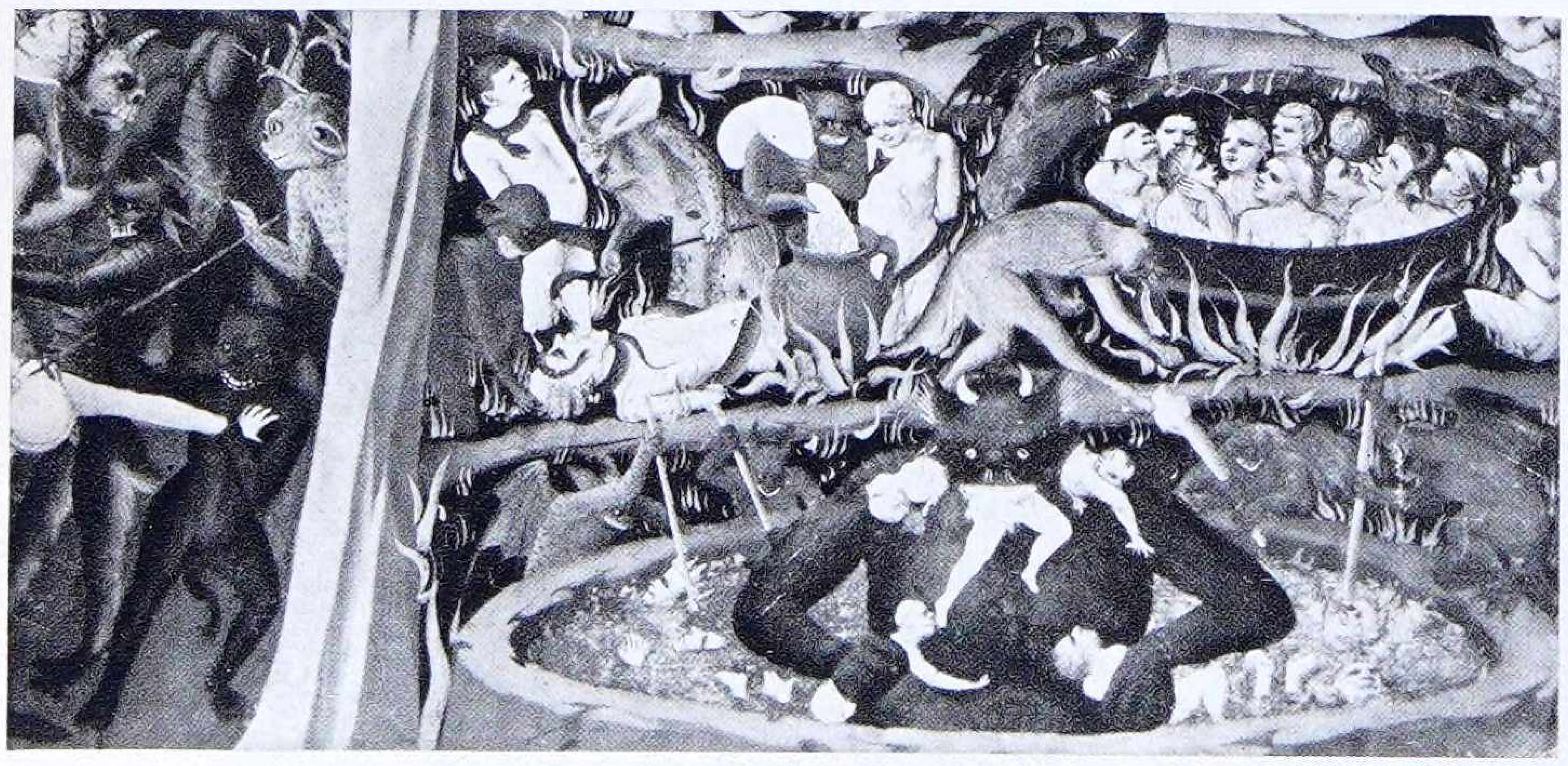


FIG. 12

l'entourage de Jean, duc de Berry, vers 1410 [36]. Vers 1440, un manuscrit de l'atelier de Guillebert de Metz [37] augmente aussi le nombre des supplices à l'intérieur d'un même tableau, en y introduisant quelques détails particuliers : l'homme fustigé sur une enclume (Tungdal), la femme, une reine, allongée sur une planche et transpercée par un vilbrequin. L'incunable d'Abbeville, imprimé chez Pierre le Rouge, en 1486 [38], se rattache à ce type. L'Enfer grandit et se complique à chaque nouvelle transposition. Il est le plus complet et le plus méthodiquement ordonné dans la dernière famille des manuscrits sortis de l'atelier du Maître François. Certains de ses aménagements répondent à une doctrine du Père de l'Eglise. Le chapitre XIII, combattant les théories platoniciennes des peines purifiantes (les souffrances après la mort sont éternelles et n'ont aucune vertu « purgatoire »), met en rapport les formes des châtiments avec les quatre éléments : « les uns sont pendus au vent ou à l'air, les autres jetés en étang et les autres au feu », la terre étant le corps lui-même. Le passage récite Virgile (*Enéide*, VI, 733-742), tandis que l'imagerie s'inspire d'Owen et de Tungdal. La potence, la cuve au-dessus des flammes, un lac de glace [39] décrit aussi par Dante (*Enfer*, XXXII), représentent, dans la *Cité de Dieu* de Mâcon (fol. 193, c. 1475) [40], les peines élémentaires de l'air, du feu et de l'eau, le puits rempli de corps symbolisant sans doute la terre. Au-dessus, saint Augustin s'adresse aux philosophes. Le thème se retrouve dans les grandes compositions [41] où les marmites, les broches, les gibets et les enclumes se multiplient et se regroupent dans des panneaux superposés dont le système renoue avec une tradition romane.

Le *Compendion ystorial* aux armes de Jacques d'Armagnac, duc de Nemours (avant 1477) [42], restitue trois registres de compartiments à scènes des manuscrits anglais avec la même disposition des réprouvés pendus à côté de ceux qui grillent, étendus sur les flammes et le même puits en bas, au même endroit (fig. 11). Les diables affairés, le cardinal en tête des damnés, les chevaliers dans leur armure et une femme coiffée d'un hennin conique, qui se balancent sur la corde, tous les détails sont reproduits avec l'esprit et la sagacité de l'artiste que l'on a cru pouvoir identifier au fils de Fouquet. La mise en scène se déroule, comme un mystère théâtral, sur les tréteaux, avec les brasiers infernaux pour feux de rampe dont les reflets passent sur les ailes membraneuses des démons, en y faisant toutefois renaître une ordonnance et une configuration primitives (fig. 12). Par

FIG. 13 - ENFER DE ZANOBI STROZZI : JUGEMENT DERNIER, C. 1440. FLORENCE. (DÉTAIL).



A DROITE :
FIG. 14 - ENFER DE SAINTE-CÉCILE D'ALBI : LE SUPPLICE DES COLÉREUX, FIN DU XV^e SIÈCLE.



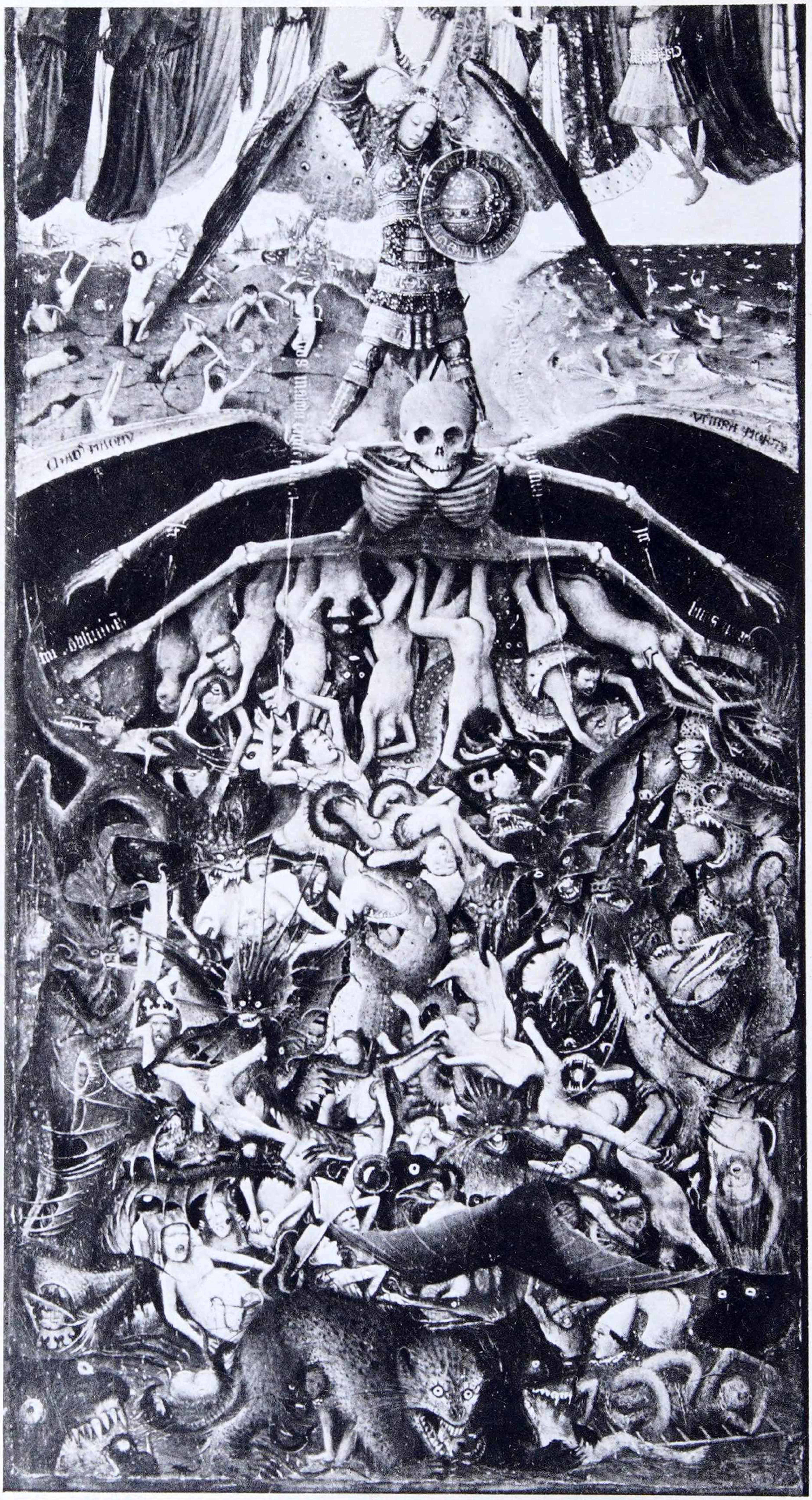

A.

FIG. 15 - LE CHAOS INFERNAL : A. JUGEMENT DERNIER VAN EYCKIEN, XV^{e} SIÈCLE. NEW YORK, METROPOLITAN MUSEUM. - B. PSAUTIER DE WINCHESTER, AVANT 1161. LONDRES, BRITISH MUSEUM, COTTON NERO C. IV.



B.

le traitement et par les dimensions (le folio mesure 45 × 30 cm.), la peinture est presque un tableau de chevalet. Les *Jugements Derniers* de Zanobi Strozzi (Florence et Berlin) [43] dont les Enfers combinent les éléments sep entrionaux et italiens, en offrent des exemples dès 1440 et 1448 environ (fig. 13).

Les groupes qui succèdent à la vision de saint Paul, dont les illustrations connues proviennent déjà de la périphérie Nord-Ouest, sont d'une inspiration encore plus nettement insulaire, que l'on ressent aussi dans les dernières présentations cycliques de l'*Enfer* correspondant aux péchés capiaux. La parole est donnée à Lazare qui explora, pendant les quatre jours de sa mort, les mystères de l'autre monde mais qui récite, en y mettant de l'ordre, les contes grecs et irlandais [44]. D'Owen, il y a les cuves au plomb fondu pour les avares et le « fleuve engelé » pour les envieux, que l'on voit aussi chez Tungdal dont la boucherie est destinée aux coléreux. Les roues avec les orgueilleux et les serpents mordant les paresseux sont communes à Owen et à saint Paul. Le puits des luxurieux est plein de soufre et de feu comme chez Owen et Tungdal et non scellé de sept sceaux comme chez l'apôtre. Ici encore, c'est l'Extrême-Occident qui semble dominer. Un manuscrit, daté par Mâle de 1480 environ [45], contient le texte et les images d'une facture fruste de ce *Traité des Peines de l'Enfer*. Antoine Vérard l'annexe en 1492 à l'*Art de bien vivre et de bien mourir*, Guy Marchand, l'année suivante — à la deuxième édition du *Calendrier des Bergers* qui ne tarde pas à devenir populaire dans toute l'Europe, y compris l'Angleterre.

La peinture murale reprend fragmentairement les mêmes tourments, selon saint Paul, avec un arbre à pendus identique à celui du *Verger de Soulas* — à Saint-Désert de Chalon-sur-Saône (xve siècle), selon Owen avec la potence au-dessus du feu — à Bénouville, près de Caen (xve siècle) [46]. Les fresques de Sainte-Cécile d'Albi (fin du xve siècle) [47] reproduisent intégralement le Tartare de Lazare sous le *Jugement Dernier* du mur occidental de la nef. Les inscriptions répètent, à un mot près, des extraits de la légende. Mais les tableaux qui se déroulent sur dix-huit mètres acquièrent, tout en restant fidèles à l'iconographie des miniatures et des gravures, une violence et une ampleur inconnues (fig. 14). L'Enfer glacé est comme une mer où sombrent les damnés mordus par les serpents et les dragons. Les mêlées, les convulsions se multiplient dans les ténèbres. Les corps blafards des hommes et des femmes, les reptiles, les batraciens monstrueux à peau luisante et pustuleuse, les démons à excroissances minérales et végétales sont enchevêtrés dans la même masse. La malédiction passe comme une trombe. Par le traitement des figures isolées, l'anatomie des personnages osseux et boursouflés à la fois, les bouches rondes, les mouvements anguleux, les mains souvent jointes au-dessus des têtes, la vérité des êtres

fantastiques et leurs similitudes, ainsi que par la confusion générale, l'ensemble se rattache à une école du Nord où les Enfers sont dominés par le chaos.

Chaos magnum umbra mortis ite vos maledicti in ignem eternum, lit-on sur les ailes de la mort du *Jugement Dernier* van Eyckien de New York [48], où la cohue explose comme une déflagration. « Le prodigieux grouillement des corps nus qui roulent les uns sur les autres précipités la tête en bas, déchirés, écartelés ou dévorés par d'abominables monstres » [49] fourmille de vie et de détails exacts mais le thème même de l'enchevêtrement dans l'abîme diabolique appartient à une composition spécifiquement romane dont le *Psautier* de Winchester (avant 1161) offre un exemple en pleine page et dont l'*Apocalypse* anglo-normande, en train de se refaire aux Pays-Bas et en Allemagne, contient aussi des variantes. Le fouillis inextricable se contracte dans un agglomérat infiniment plus dense des supplices, en renouvelant les formes dans le même moule (fig. 15). La miniature n'est même pas agrandie [50] mais la mêlée arrive à sursaturation. Un dessin flamand du Louvre [51] avec l'amas des diables et des hommes au-dessus d'un gouffre circulaire restitue les mêmes encombrements qui ont jailli des mâchoires de Léviathan (fig. 16). L'Enfer de Thierry Bouts (Louvre, c. 1470) possède plusieurs figures et même des groupes semblables, tandis que le volet du Metropolitan Museum a inspiré Petrus Christus (Berlin, 1452) [52] qui a sensiblement réduit la cohue infernale. Une importante série de *Jugements Derniers* du XV^e siècle déverse toutefois ces avalanches avec tant de véhémence, que Panofsky [53] les définit comme une image de « catastrophes cosmiques ». Telles sont les compositions de Bruxelles provenant de Diest (c. 1425-1430) [54] et de Paris (Musée des Arts Décoratifs, c. 1440) [55] qui s'y rattachent. Tel est l'Enfer de Stephan Lochner (Cologne, c. 1430-1440) [56]. Réduit et relégué dans un coin du polyptyque de Roger van der Weyden (Beaune, c. 1451), il se ranime comme un torrent, chez Memling (Dantzig, c. 1471) [57].

Lorsque Denis le Chartreux (1394-1471), un Liégeois ayant fait ses études à l'Université colonaise qui, par ailleurs, relate le conte de Tungdal [58], décrit les dispositions des lieux de l'Enfer dans leur horreur et dans leur puanteur, brûlés par plusieurs incendies, avec les pécheurs innombrables entassés et dévorés par les crapauds monstrueux, par les dragons, par les serpents et par les grands vers, il semble évoquer la peinture de ce groupe. La peine de la difformité des damnés mêmes, « *deformitas damnatorum quod mutuus aspectus auget in eis dolorem magis* », des apparences horribles dont la vue réciproque augmente la douleur de chacun, que le théologien illustre entre tous, intègre aux tourments, correspond, de son côté, à l'obsession des mondes défigurés et à une tératologie de ses contemporains [59].



FIG. 16 - LE CHAOS INFERNAL : DESSIN FLAMAND, XV^e SIÈCLE. LOUVRE. (FRAGMENT).





A.

FIG. 17 - ESSAIM DE DIABLES : A. ENLÈVEMENT DE SAINT GUTHLAC, C. 1230. LONDRES, BRITISH MUSEUM, HARLEY ROLL Y. 6.

3

Un essaim diabolique se dégage parfois de la mêlée. Nous l'avons vu, dans le *Jugement Dernier* d'une plaque d'émail anglaise (milieu du XIIe siècle) [60], s'élever au-dessus du gouffre plein de corps enchevêtrés. Le *Verger de Soulas* le reprend dans la dixième et dans la douzième peines des glaives et de la confession. Chez Stephan Lochner les anges et les démons se disputant une âme décrivent les mêmes cercles aériens que l'on retrouve dans le lointain du ciel, au-dessus de l'un des deux larrons d'une *Crucifixion* colonaise (c. 1500) [61]. Mais le système se stabilise et se reprend maintenant autour d'un autre sujet. Goldschmidt [62] a établi les relations entre la planche de Schongauer (avant 1473), représentant saint Antoine, porté et torturé au-dessus du sol par les esprits du Mal et le rouleau de saint Guthlac (c. 1230), avec le même essaim roman, en expliquant le fait par les rapports étroits de l'Angleterre et des foyers rhénans, où l'on voit, entre autres, refleurir une littérature insulaire du XIIe siècle avec le poème de Tungdal, précisément à cette époque (fig. 17 et 18). Une confusion iconographique confirme la filiation. Selon saint Athanase [63], Antoine s'est senti, lors d'une extase religieuse, comme hors de lui-même, et soulevé en l'air par des anges qui empêchèrent les démons de lui barrer la route,



B.

FIG. 18 - TENTATION DE SAINT ANTOINE : A. SCHONGAUER, AVANT 1473. - B. NICOLAS MANUEL DEUTSCH, 1520. BERNE.

tandis que saint Guthlac, l'ermite de l'île de Crowland, une île hantée, a été ravi par les malins qui le redescendirent aux enfers. Or, pas un ange, pas un esprit du Bien, que l'on voit encore dans la gravure d'un livre lyonnais de 1555 [64], fidèle à l'hagiographie classique (fig. 19), n'existe dans le dessin du maître qui reproduit, par contre, plusieurs détails, parmi lesquels la flagellation du saint anglais. De même que dans les représentations cycliques des peines infernales, à la légende grecque se superpose une vision d'Outre-Manche.

La planche fit sensation. Vasari rapporte que Michel-Ange la redessina à la plume et la coloria, dans sa jeunesse, à Florence. Pour contrefaire certaines anomalies des diables, il acheta des poissons aux écailles bizarres de couleur et il montra, dans cette matière, tant de talent qu'il en reçut le crédit et le nom. Selon Condivi, il s'agissait d'une copie peinte sur bois [65]. Wolgemut reprend l'image de Schongauer en n'en gardant que trois figures des assaillants et en changeant saint Antoine en Antéchrist (*Liber Chronicarum*, 1493) [66]. Dürer déclanche son tourbillon dans le combat apocalyptique de l'archange contre le dragon (1498). Lucas Cranach refait, en 1506, la composition primitive, en multipliant les bourdonnements autour de l'anachorète [67]. Le groupe volant se trouve également au-dessus

FIG. 19. - SAINT ANTOINE PORTÉ EN L'AIR : LA VIE DE SAINT ANTOINE, LYON, 1555.





de la *Rencontre des Ermites*, dans l'illustration marginale du Maître de Marie de Bourgogne (c. 1490) [68], qui montre, d'autre part, une avalanche flamande de l'Enfer. Il fait partie des *Tentations* plus ou moins conformes à la vie du saint dans une peinture du Maître de la Sainte Parenté (Munich, c. 1500) [69]. Et c'est le même tournoiement qui se déclanche, finalement, autour du moine étendu par terre. Selon saint Athanase [70], l'assaut a eu pour cadre un tombeau, sans doute un mastaba ou un hypogée égyptien qui a servi d'abri au saint, représenté généralement sous la forme d'un sarcophage. Le retable de Grünewald (Colmar, 1511), les dessins à la plume (musées de Stockholm et de Cologne), exécutés dans l'entourage immédiat de l'artiste, composent le même essaim avec les êtres bondissant de tout côté sur un sol ferme. La nuée monstrueuse descend sans se désagréger ni ralentir sa rotation et il n'y a pas de trace d'une architecture funéraire. Nicolas Manuel Deutsch (Berne, 1520) [71] donne la dernière réplique de la série où reparaissent encore, mystérieusement, les traits et les dispositions des cinq démons de l'archétype roman. La reprise et la propagation des formes anglaises suit le même chemin que les *Apocalypses* et les *Enfers*, avec une extension particulière dans le Bas-Rhin et un raffermissement par l'impression d'une image sur une autre.

Le développement du cycle antonite, ranimé après une période d'éclipse au cours du XIV^e^ siècle [72], est défini par ces mélanges et par les apports extérieurs. La version de saint Guthlac est précédée par un conte arabe. Elle est suivie d'une éclosion associée à un réveil universel des monstres et à l'afflux massif d'exotismes dont un grand nombre proviennent d'Extrême-Orient. Traduite par le dominicain Alphonsus Hispanus, en 1342, la légende d'une reine que l'ermite, errant dans le désert, voit se baigner dans un fleuve et qui l'emmène dans son palais des mille et une nuits, est illustrée dans les deux manuscrits de La Valette (1426) et de Florence (c. 1435), exécutés pour l'Abbaye de Saint-Antoine-du-Viennois [73], ainsi que dans le livre imprimé à Lyon en 1555, de la même origine. Une peinture du XVI^e^ siècle, reproduisant une œuvre néerlandaise, de 1415 environ, est consacrée à la même fable orientale [74].

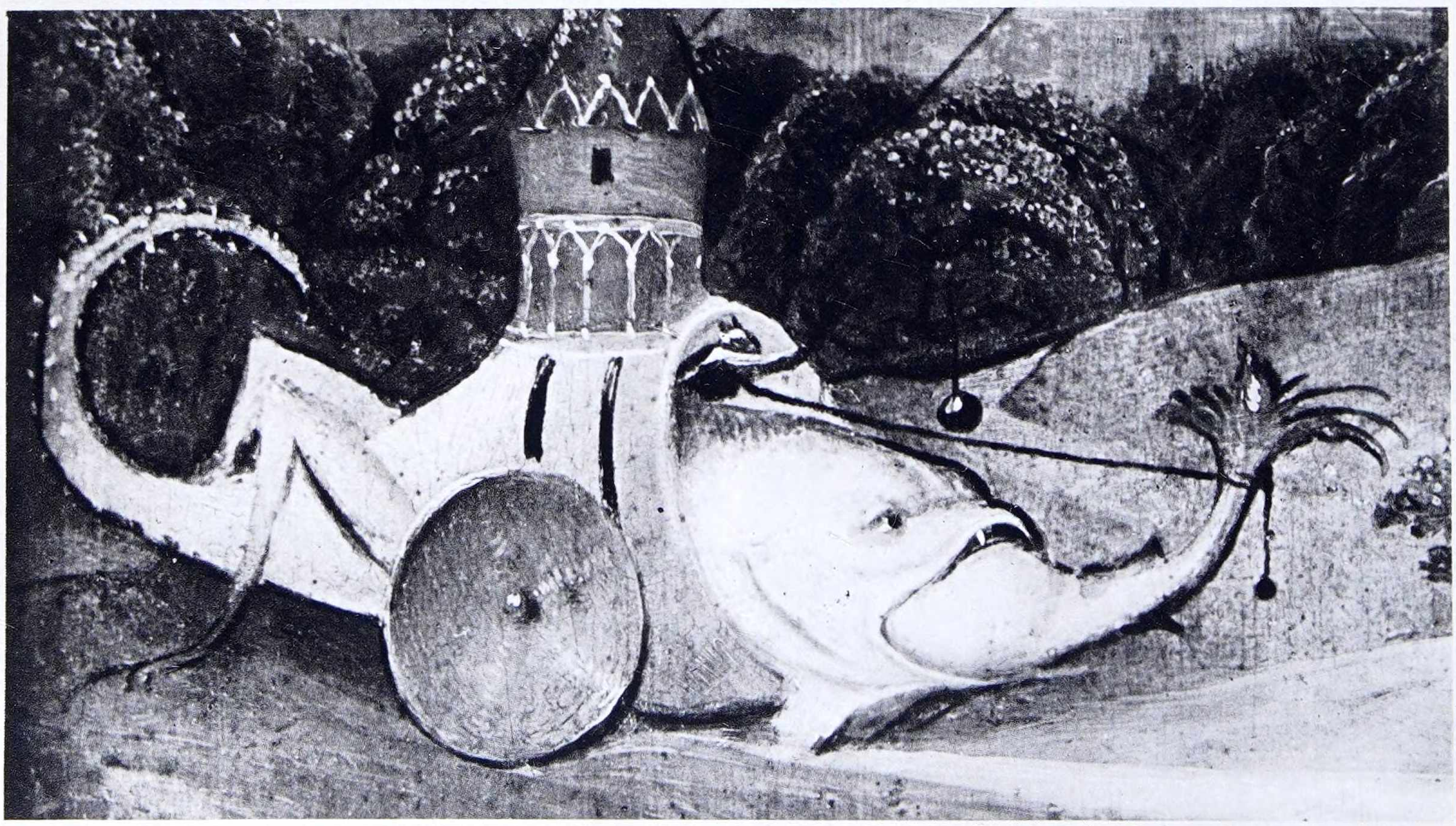
Le thème est entièrement refait et refondu dans sa dernière présentation, inaugurée par Jérôme Bosch, reprise par une lignée d'artistes de premier plan (Metsys, Patenier, met de Blès, Mandyn, Huys, Breughel) et par de nombreux peintres secondaires. Seul le sujet fondamental de Tentation et des Tourments du diable subsiste dans ces tableaux qui ne reprennent qu'exceptionnellement et de façon partielle les éléments des épreuves successives subies par le moine d'après ses historiographes, en les faisant sombrer, du même coup, dans l'irruption des forces malignes et le sursaut de l'imagination. L'histoire de l'iconographie offre peu d'exemples d'une

FIG. 20 - ENFER DE BOSCH : JUGEMENT DERNIER DE VIENNE, C. 1495, GRAVÉ PAR COCK.

telle indifférence aux textes et d'un mépris aussi total des conventions figuratives. Il n'y a plus de mises en scène isolées avec l'attaque dans le tombeau, un disque d'argent et une masse d'or, une femme, un faune, un négrillon ou une statue. Le monde entier, ses êtres, ses objets rejoignent le règne de Satan en se dressant contre un homme. Par son ampleur et son éclat, le déploiement égale les tentations bouddhiques, avec les troupes de Mâra se transformant de « cent millions de manières », lancées sur le Prédestiné. Une fois encore, une figure étrangère se superpose au saint [75], mais la vision des cataclysmes prend corps dans les Enfers ressuscités, dont Bosch, lui-même, a poursuivi la prolifération.

L'*Enfer* des *Péchés Capitaux* (Escurial, 1475-1480) [76], exécuté dans sa jeunesse, réunit encore plusieurs supplices traditionnels, parmi lesquels la potence, le gril, la table de boucherie. Des gibets, des grils, une marmite, le pont et même un arbre à pendus persistent dans le *Jugement Dernier* de Vienne (copie contemporaine, c. 1495) [77] mais intégrés dans un déferlement de monstruosités et de tortures sans fin. Le dernier drame se joue conformément à Denis le Chartreux sur une terre sèche et stérile, illuminée par d'innombrables incendies de l'univers en train de disparaître (fig. 20). Pas un démon sous l'apparence d'un homme à ailes de chiroptère, à pattes d'oiseau ou de quadrupède, tel qu'il régnait ordinairement dans son domaine [78], n'est conservé dans le triptyque. Il est exceptionnel, se faufilant comme un intrus, dans les Tartares de pseudo met de Blès (Venise), de Pieter Huys (Bruxelles) et de leur groupe où l'on retrouve pourtant, de temps en temps, le dépeçage sur la table, la pendaison, la roue [79]. Le fait n'a jamais été relevé. Nous sommes en pleine métamorphose du diable, prenant les formes des singularités et des prodiges qui ont longtemps mûri en marge des grandes compositions et qui deviennent maintenant les protagonistes de l'antimonde et de son ultime soulèvement.

FIG. 21 ET 22 - DRAGON A ROUES : JÉROME BOSCH, LA TENTATION DE SAINT ANTOINE, C. 1500. LISBONNE. PSAUTIER LOUTERELL, C. 1340. LONDRES, BRITISH MUSEUM, ADD. MS. 42130.



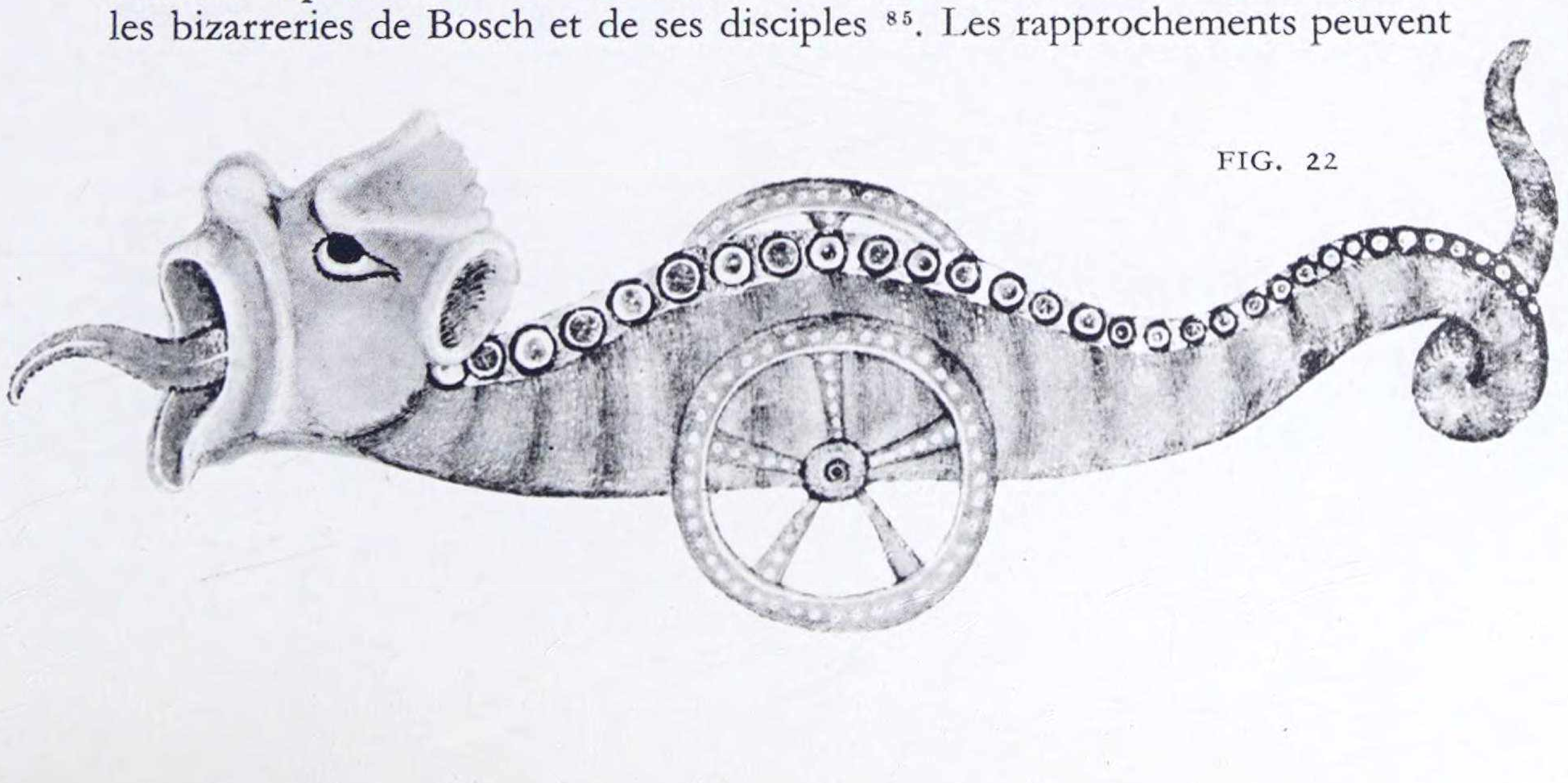
La *Tentation* de Lisbonne (c. 1500) [80] se déroule sur le même fond d'embrasement avec, au centre, le même pont que dans l'*Enfer* de Vienne, antérieur de quelques années. Il n'y a pas non plus de démon proprement dit. Toutes les puissances du Mal sont des *mirabilia* de la dépravation générale qui reparaissent les mêmes ou se changeant, comme Protée, dans les séries lui faisant suite. Le sujet a deux ramifications, saint Jacques défié par le mage Hermogène qui a lancé ses troupes contre l'apôtre et saint Christophe, traversant, avec le Christ, un fleuve plein de périls de mort dont l'accumulation progressive suit la même courbe d'évolution. La *Légende Dorée* raconte qu'à mesure que le géant s'avançait, « l'eau devenait plus haute et l'Enfant plus lourd ». La nature qui contrarie sa marche est diabolique et elle finit par être figurée comme telle. Au XIII^e siècle, la rivière hostile n'est habitée que par des poissons. Un quadrupède à tête humaine et des sirènes surgissent des vagues dans la fresque de Wienhausen (XIV^e siècle). Les monstres deviennent de plus en plus nombreux dans les gravures de la deuxième moitié du XV^e siècle. Le maître E.S., Israel van Meckenem (c. 1495) se trouvent parmi leurs signataires. Chez Alart de Hameel, non seulement l'eau mais la terre est, elle aussi, envahie par les êtres contrefaits [81]. Les peintures de Winterthur, de Dijon et de Munich, attribuées à Huys et à Mandyn parviennent à une exaspération du thème qui revêt formellement, dans toutes ces représentations, une signification cosmique [82]. On sait que le fardeau pesant sur les épaules du saint était « le monde entier et celui qui a créé le monde ». Aussi le Christ-Enfant tient-il un globe dans ses mains ou est-il enfermé dans une boule de cristal. C'est bien l'anticosmos corrompu qui l'attaque dans un sursaut désespéré.

4

L'Enfer des Tentations, les Tentations de l'Enfer concluent le développement de différents répertoires fantastiques dans une synthèse métaphysique du merveilleux et du terrible [83]. Les philosophes et les fous sont les enfants de Saturne, mis en rapport avec l'ermite qui a pour ainsi dire polarisé le songe [84]. Le processus consiste en une concentration et en un élargissement des systèmes dispersés dans les dédales de l'ornement et des légendes et, tout d'abord, dans des caprices d'enlumineurs.

Des grotesques marginaux, dont l'un avec un nez en forme de trompette, le même que dans un *Missel* de Dijon (B.N., lat. 879), des scènes burlesques entières représentées sur les bordures du livre, ont été identifiés parmi les bizarreries de Bosch et de ses disciples [85]. Les rapprochements peuvent

FIG. 22



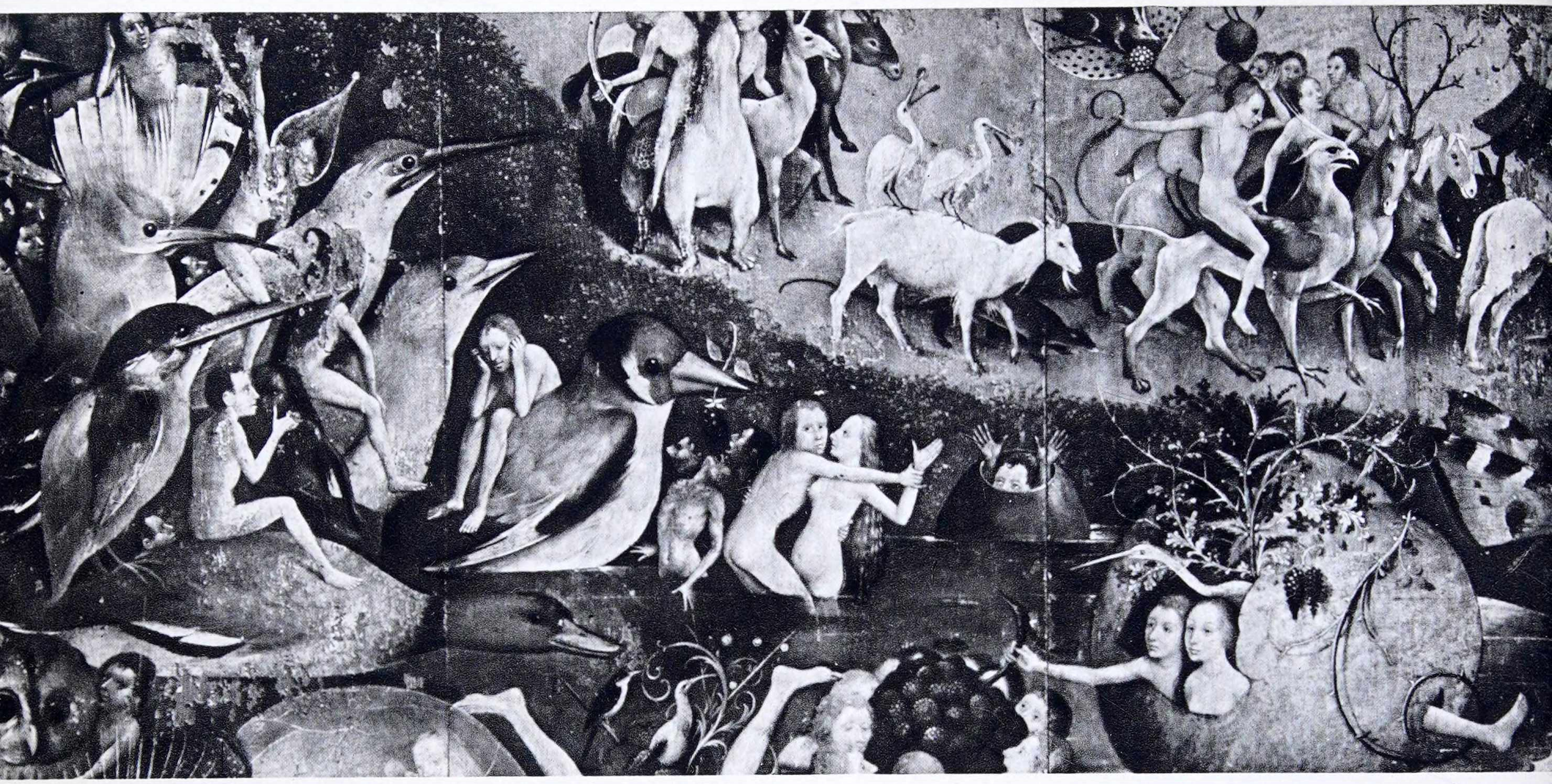
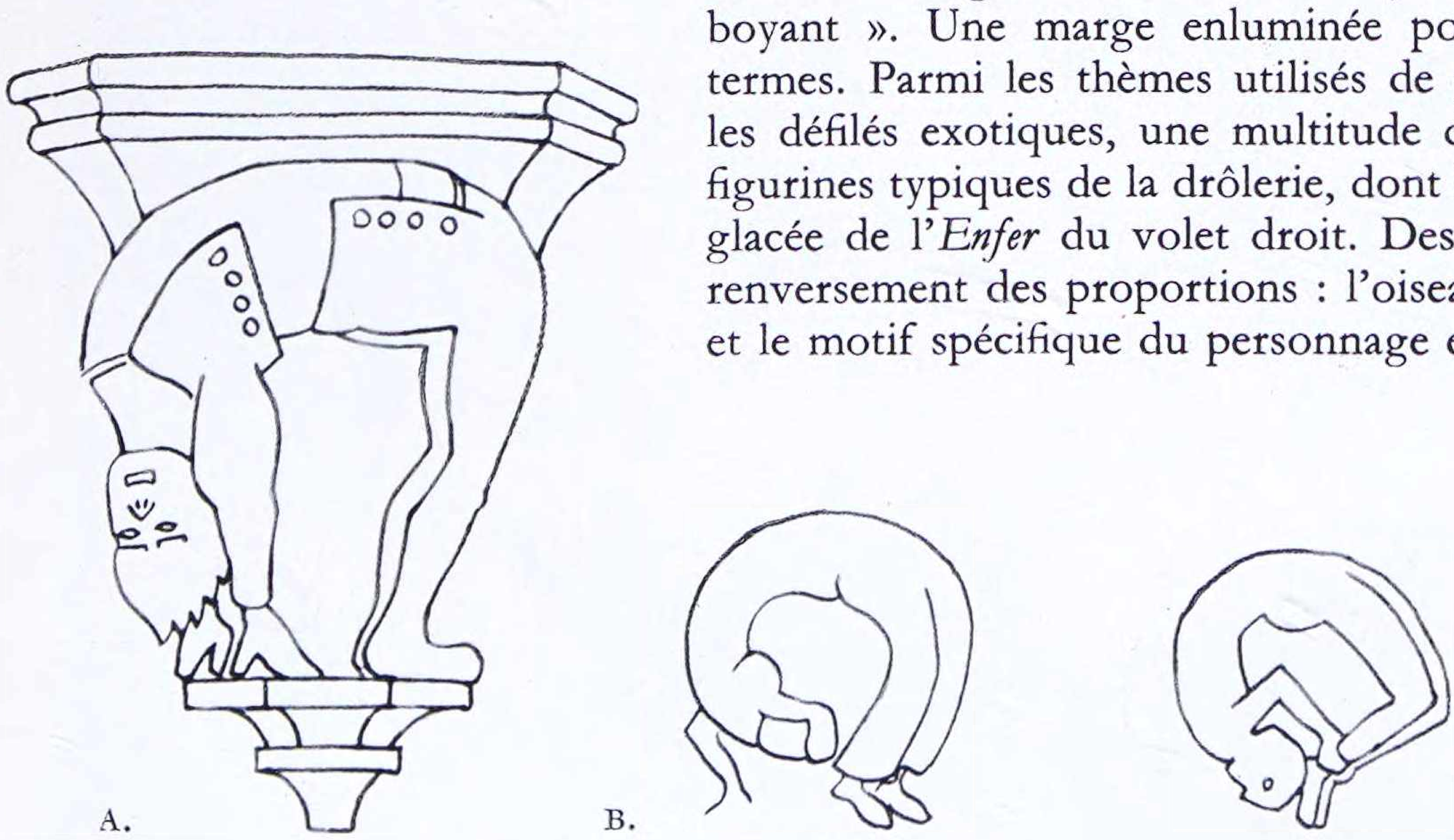


FIG. 23 - PROPORTIONS RENVERSÉES : JÉROME BOSCH, LE JARDIN DES DÉLICES, C. 1500. MADRID.

être complétés par des cas non moins frappants. Les têtes à jambes, les grylles à faces multiples, si répandus dans ces tableaux, ont foisonné auparavant dans le décor du manuscrit, des *Heures* deThérouanne (B. N., lat. 14284), par exemple. Le dragon à roues de la *Tentation* de Lisbonne (fig. 21 et 22) a son antécédent en bas de page du *Psautier Louterell*, où l'on retrouve de même que dans le *Psautier* de Belvoir Castle, le dragon à triple tête du *Jardin des Délices* (Madrid, c. 1500) qui, pour Tolnay [86], se déploie avec ses foules, ses animaux aux proportions monstrueuses, ses fleurs et ses fruits géants « suivant le rythme d'un somptueux ornement flamboyant ». Une marge enluminée pourrait être décrite dans les mêmes termes. Parmi les thèmes utilisés de part et d'autre, notons la cavalcade, les défilés exotiques, une multitude de singes et de sirènes-poissons, des figurines typiques de la drôlerie, dont l'une, à long bec, patine sur la rivière glacée de l'*Enfer* du volet droit. Des drôleries marginales, il y a aussi le renversement des proportions : l'oiseau plus grand que l'homme (fig. 23), et le motif spécifique du personnage et du quadrupède « perchés » sur des



A. B.

FIG. 24 - DANSES ACROBATIQUES : A. AERSCHOT, MISÉRICORDE DES STALLES, XVI^e SIÈCLE. - B. AVALLON ET VÉZELAY, FIGURES SCULPTÉES, XII^e SIÈCLE.

antennes ou sur des plantes. C'est le même fond de paradoxe et de magie, de vie fébrile et ambiguë, de mascarades et de fêtes qui refleurit dans le jardin exubérant en s'intégrant à des cosmogonies et aux doctrines ésotériques que l'on s'applique à déchiffrer de façons différentes. Les éléments de l'univers spirituel et physique, l'astrologie et l'alchimie, les obsessions, les refoulements primordiaux des hommes [87] l'emplissent de représentations et de symboles énigmatiques. Il ne s'agit plus d'un jeu récréatif ou d'un poème du mensonge mais d'une puissante orchestration du monde dépravé dont les délices et dont les impuretés relèvent d'un désordre supérieur.

La figure acrobatique qui, par définition, est un défi à la nature mais qui a constamment changé de sens et de personnalité en traversant divers répertoires, y intervient sur ce plan. Appartenant à l'origine au symbolisme funéraire — le soleil qui meurt et qui renaît outre-tombe, la culbute de la mort — les danseuses et les danseurs renversés étaient souvent représentés en Egypte pharaonique, en Crète minoéenne et en Asie hittite. Les *kybistétères* antiques tirant de l'arc avec les pieds en l'air ou marchant sur les mains entre les glaives, procèdent directement de ces séries [88]. L'équilibriste se retrouve dans l'art roman, exécutant la danse de Salomé ou, simplement, une danse géométrique, le corps humain faisant rinceau ou faisant cercle, conformément à la loi du cadre. Dans un vitrail de Bourges [89], l'acrobate incarne encore la princesse juive. Elle est danseuse hindoue, divertissant les invités de Gondofer de la légende de saint Thomas, sur le tympan de Semur-en-Auxois (fin du XIII^e^ siècle), danseuse persane au banquet d'Assuérus du *Speculum humanae salvationis* de Sélestat (fin du XIV^e^ siècle) [90]. La bateleuse demeure exotique dans tous ces cas. En la reproduisant d'après un coffret byzantin, Villard de Honnecourt y voyait certainement aussi une étrangère. Les marges des manuscrits et les miséricordes des stalles (fig. 24) exhibent toutefois le saltimbanque, avec leur ménagerie, comme dans une fête foraine, sans lui donner une qualité allégorique ou historique déterminée. Rappelons, à ce propos, que le verrier de La Mailleraye, tout inspiré de thèmes d'enluminure, transforme « Salomé » en ours (fig. 19 A du chap. VI).

Or le même ours, dansant sur ses pattes de devant, reparaît dans le *Jardin* de Bosch, sur la pelouse du fond, à gauche. Un quadrupède semblable se tient de la même façon sur une branche portée par deux personnages nus, à droite. On aurait pu penser que là aussi, il ne s'agissait que de petites scènes pittoresques, mêlées à l'éclosion envahissante des délices, s'il n'y avait, en outre, un très grand nombre d'acrobates avec les pieds en l'air : *kybistétère* monté sur un partenaire assis, *kybistétère* avec son double sur le globe craquelé, au centre du grand lac, dans l'axe du tableau (fig. 25).

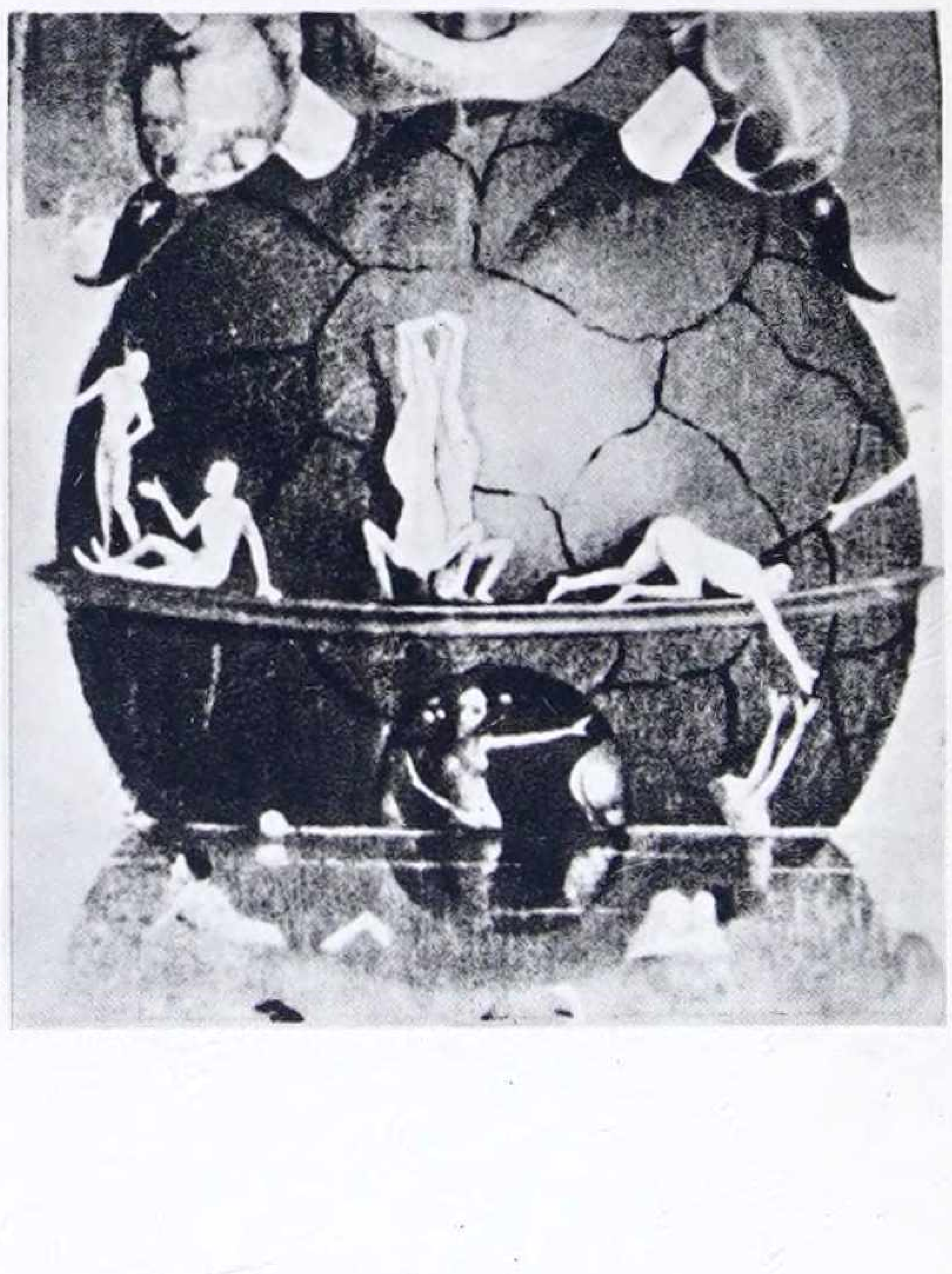


FIG. 25 - ACROBATES SUR LE GLOBE : JÉROME BOSCH, LE JARDIN DES DÉLICES, C. 1500. MADRID.

FIG. 26. - ACROBATES-ENFANTS DE LA LUNE : A. HAUSBUCH DE WOLFEGG, AFFICHE DU PRESTIDIGITATEUR, VERS 1480. - B. PIERRE BREUGHEL, AFFICHE D'HERMOGÈNE, 1564, GRAVÉ PAR COCK.



A.

Les figures ont été interprétées comme une image corporelle des tours de force de l'esprit [91]. Elles représentent aussi littéralement les « choses à l'envers ».

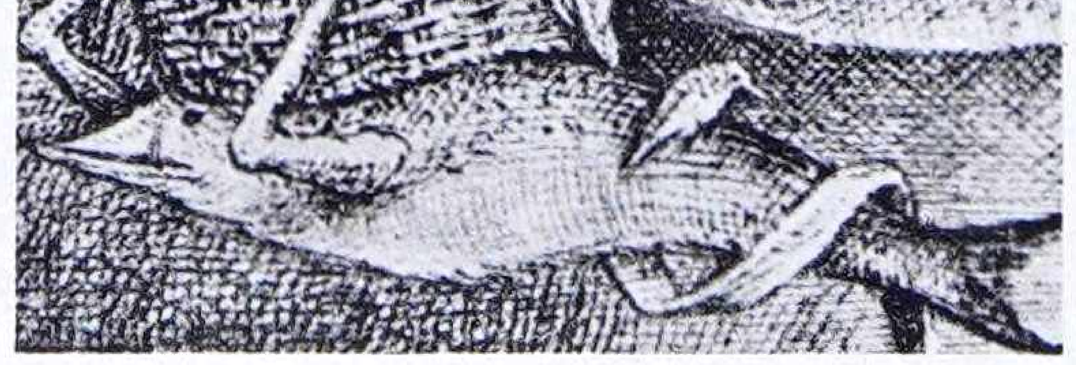
Les saltimbanques viennent d'être introduits, d'ailleurs, dans une catégorie astrologique qui leur confère une signification (fig. 26). Dans le *Hausbuch* de Wolfegg (c. 1480), exécuté par un artiste qui serait aussi l'auteur de l'*Hortus Sanitatis* [92], il apparaît parmi les enfants de la lune, les vagabonds, les peintres, les marins, les étudiants errants, les rêveurs, les inconstants et tout ce qui approche l'eau :

Leuffer, gauckler, fischer, marner,
Farnschuler, vogler, maler, pader,
Und was mit wasser sich ernert
Dem ist des monats schein beschert.

Le prestidigitateur, représenté au centre de ce groupe, derrière une table [93], a été mis en relation avec l'*Escamoteur* de Jérôme Bosch (Saint-Germain-en-Laye, 1475-1480) [94], symbolisant les artifices de l'illusion et l'un des traits du génie même du maître. Le rapprochement peut être étendu à d'autres éléments : l'enseigne hissée derrière le charlatan représente la *kybistésis* dans toutes ses phases : le pont (avec les épées), la roue,



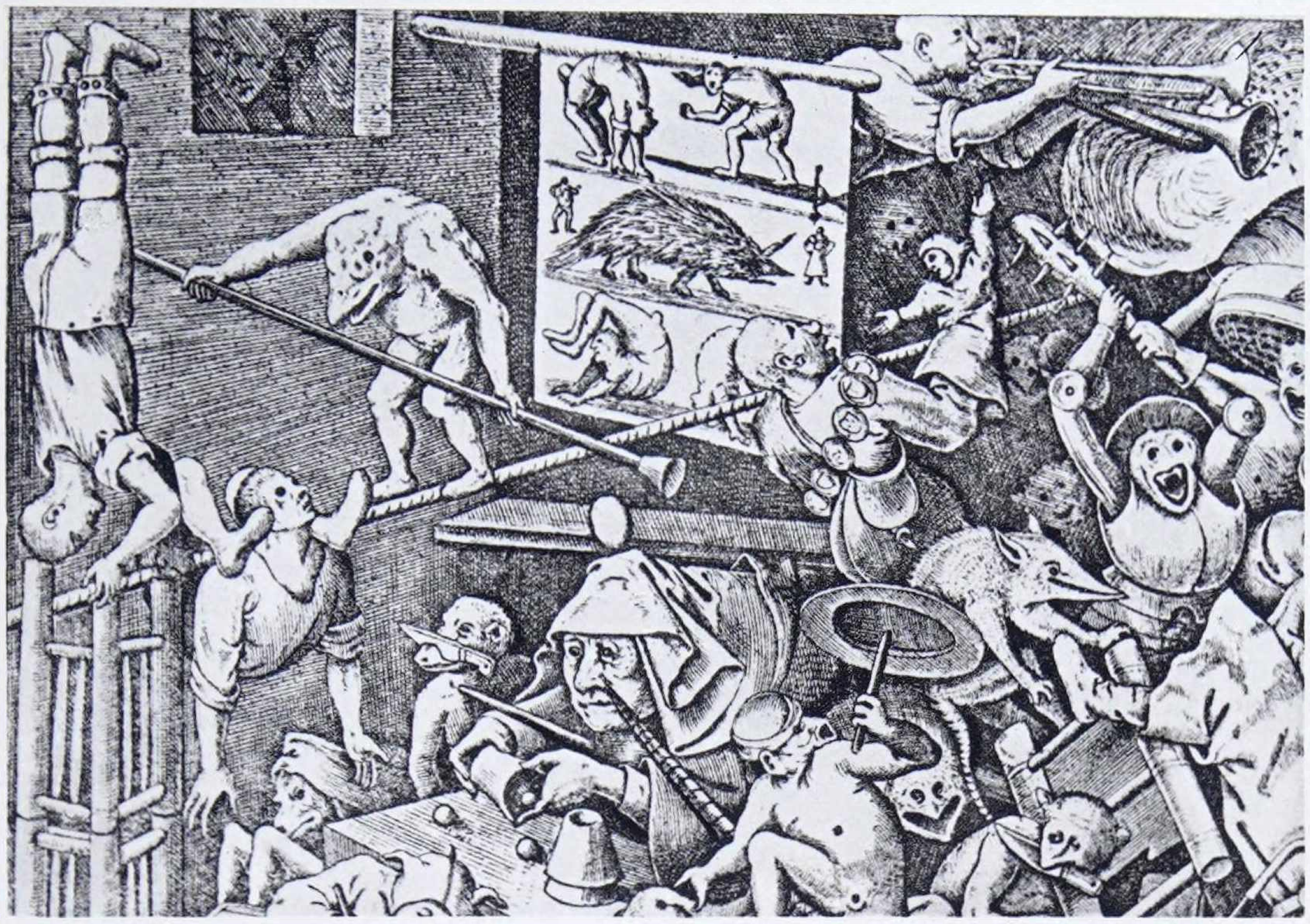
A.



B.



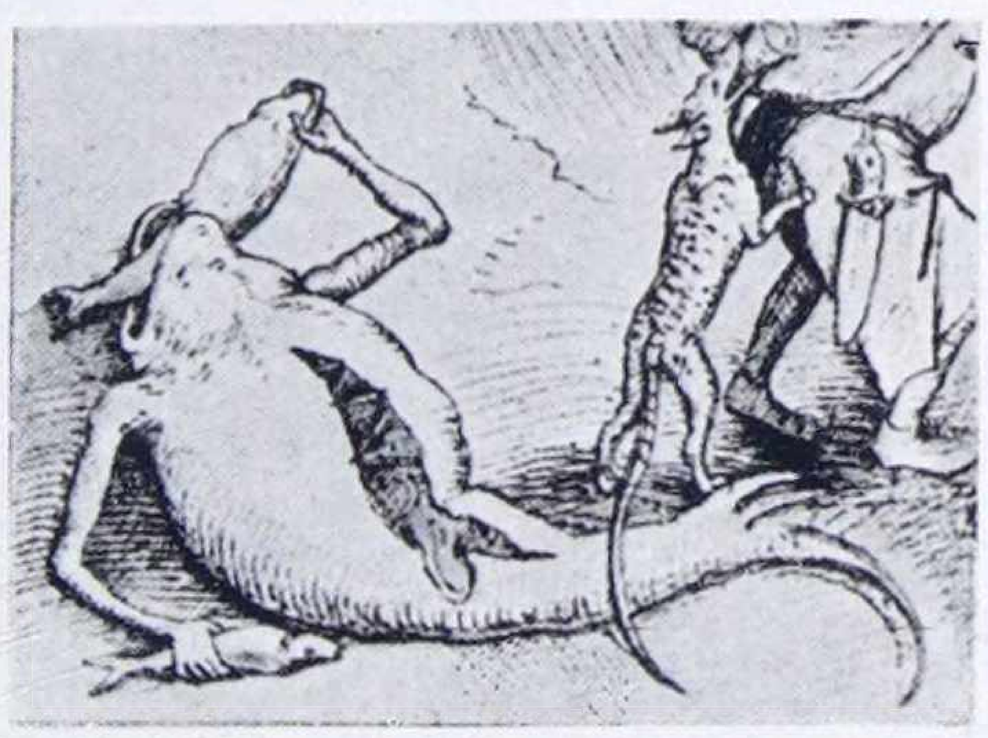
C.

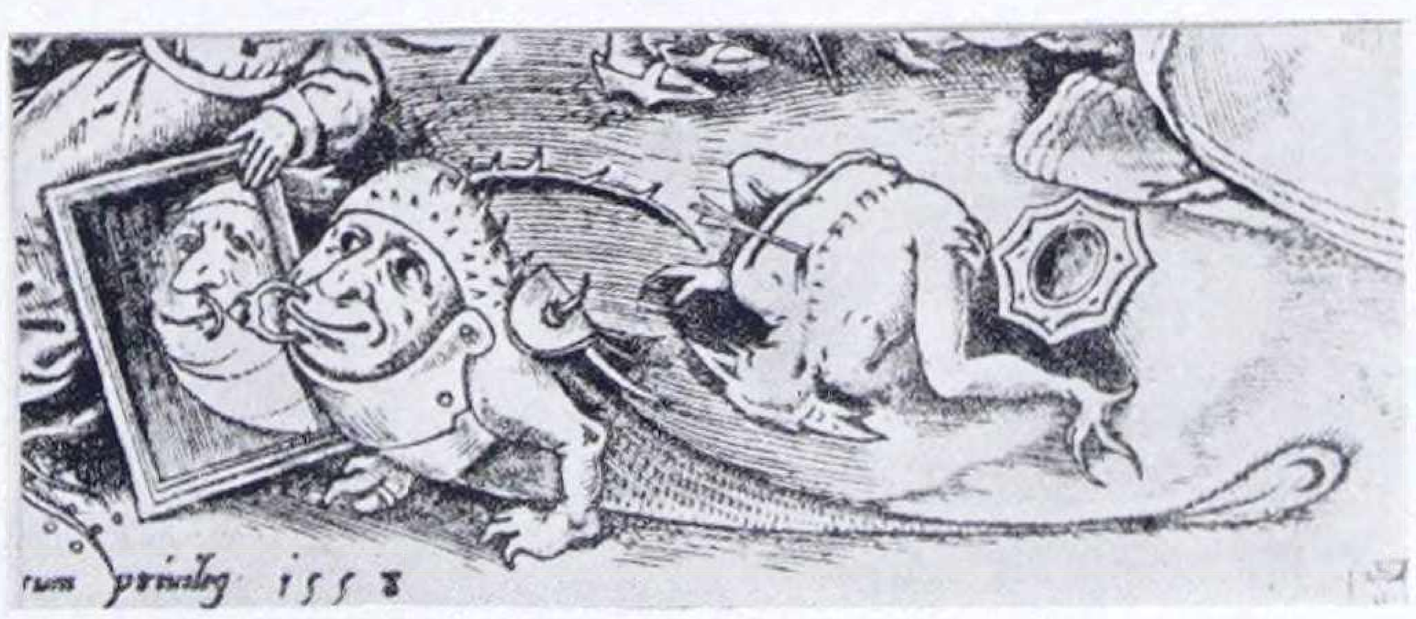
B. 

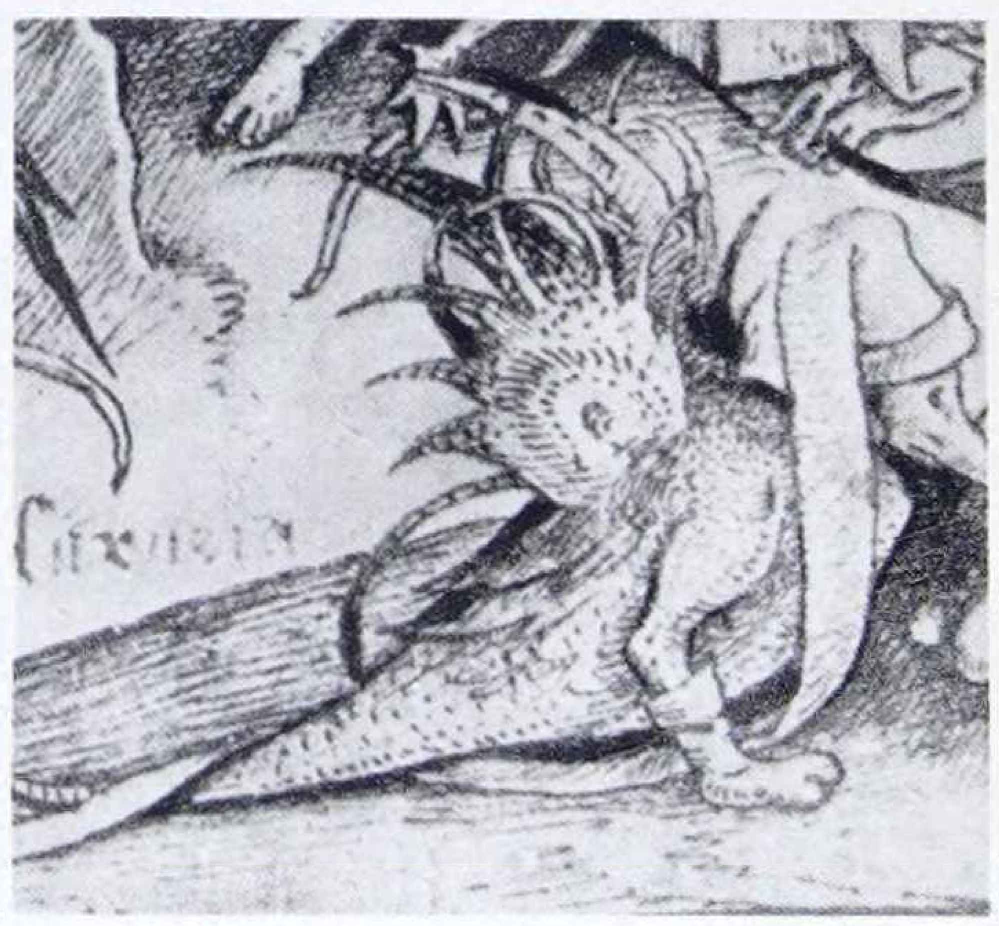
le renversement complet sur les mains et sur la tête, de sorte que l'on peut se demander si le globe bleu flottant sur l'eau, dans le triptyque de Madrid, où se découpent les mêmes silhouettes, n'est pas la sphère d'une fantasmagorie lunaire. Les nageurs qui apparaissent dans la rivière de la figuration de la planète et de ses descendants, y évoluent encore autour des acrobates.

Après une longue période où il dansait sans autre but que de surprendre les curieux, le bateleur, réintégré dans des systèmes métaphysiques et visionnaires, s'y associe au monde des signes et des évocations. Il entre également dans le royaume diabolique. La même affiche avec les *kybistétères* tournoyant comme dans le dessin du *Hausbuch*, est suspendu par Pierre Breughel au-dessus d'Hermogène qui est aussi, en tant que magicien, un enfant de la lune [95]. Le sorcier s'écroule devant saint Jacques, dans le fracas de ses suppôts, pour la plupart contorsionnistes, équilibristes et jongleurs. Toutes les figures que l'on voyait dans différentes compositions s'y trouvent réunies : l'homme renversé verticalement, plié en cercle, la tête joignant les pieds, circulant sur les mains, jouant avec les glaives. L'avalanche est toute en rotations qui se succèdent et s'enchevêtrent comme des variations sur le thème annoncé par la pancarte. Le saltimbanque d'un raisonnement occulte devient le bouffon de Satan.

FIG. 27 · BESTIAIRE ICHTYOMORPHE : A. JÉROME BOSCH, LA TENTATION DE SAINT ANTOINE, DESSIN, C. 1500, BERLIN. - B. PIERRE BREUGHEL, LA DESCENTE AUX LIMBES, DESSIN, 1561, VIENNE. - C. D.E.F. PIERRE BREUGHEL, LES PÉCHÉS CAPITAUX, 1557, GRAVÉ PAR COCK.

 D.

 E.

F. 



La faune des sciences naturelles participe à ces sabbats. Les poissons volants de la *Tentation* de Lisbonne ont été associés à la famille de la *serra* [96], poisson ailé à tête de lion, représentée déjà dans les *Bestiaires* romans et que Philippe de Thaon identifie d'ailleurs au démon interceptant de ses ailes ouvertes le souffle du Saint-Esprit. Le monstre rejoint la branche ichtyomorphe qui prend un développement particulier dans les traités zoologiques et dans les évocations légendaires de l'époque. Dans l'exemplaire du *Roman d'Alexandre* de Jean Wauquelin, exécuté à Mons, en 1448, pour Philippe le Bon [97], les créatures sous-marines que le roi voit à la lumière des lampes, lors de sa plongée à l'intérieur d'une cage de verre — véritable batyscaphe — relèvent, pour la plupart, de la famille de Thomas de Cantimpré – Conrad de Megenberg, et elles s'y pressent déjà comme dans une *Tentation* (fig. p. 265). La lignée s'étend à la nature maléfique. On les retrouve, poissons à tête d'oiseau, poissons à bras humains, dans la rivière bouillonnant autour de *Saint Christophe* d'Alart de Hameel. Chez Bosch, les hybrides aquatiques voltigent au-dessus d'une terre, dévastée par le *Déluge*, du diptyque de Rotterdam, un poisson-canard se dresse devant une table dans le *Jugement Dernier* de Vienne, un *mus marinus* s'avance vers le saint Antoine du dessin de Berlin (fig. 27). Il est probable que l'artiste a consulté l'*Hortus Sanitatis* dont quatre éditions se suivent de 1491 à 1503. Breughel s'inspire du même livre dans ses images des *Péchés Capitaux* (1557) où reparaissent, entre autres, le *polypus*, poisson-crabe (Paresse) et le poisson à pattes—*gamanez* (Orgueil et Luxure). La *locusta marina* surgit au premier plan de *Dulle Griet* (Anvers, 1564) et dans la *Descente aux Limbes* (dessin de Vienne, 1561). Plusieurs des *Anges Rebelles* (Bruxelles, 1564) [98] deviennent, lors de leur chute, des poissons terrifiants.

Les sujets des deux recueils (*Hausbuch* et *Hortus*), attribués à un même maître inconnu, sont constamment repris dans le même groupe.

FIG. 29 - MONSTRES : BESTIAIRE DE NOËL GARNIER, C. 1540.

A GAUCHE :
FIG. 28 - MONSTRE COMPOSITE : JAN MANDYN OU PIETER HUYS. MUNICH.



Les peintres d'animaux et d'hommes monstrueux n'ont pas été seulement des érudits sachant utiliser avec un art qui leur est propre d'innombrables sources. On les appelait aussi « *faiseurs de diables* »[99] et « *inventeurs très nobles et admirables de choses fantastiques et bizarres* »[100]. Les artifices les plus ardus s'animent sous leur main et les emprunts sont faits dans un enrichissement constant. Des classes entières, rarement représentées auparavant, se constituent et se développent avec les perfections de la technique et de la forme. Les insectes et les reptiles interviennent de plus en plus souvent dans le mélange des êtres. Le dragon à ailes de papillon, dont l'une des plus anciennes figurations se trouve dans le *Psautier Louterell* (c. 1340), s'agite furieusement dans l'essaim infernal de Cranach, rempli de mouches et de guêpes. Le diablotin que Bosch fait apparaître en face de l'aigle de *Saint Jean à Pathmos* (Berlin)[101] est un coléoptère à tête humaine. L'*Enfer* de Munich du même artiste, et les dessins d'Oxford qui en sont les esquisses[102] réunissent la plus extraordinaire collection de sauterelles et de lépidoptères combinés avec des hommes, des vertébrés rampants et des oiseaux. Quelles que soient ses origines, l'entomologie du malin, toute en palpitations de membranes déchiquetées, toute en articulations aiguës de membres secs, est puissamment favorisée

FIG. 30 - TENTATIONS D'ANTOINE : A. ANTOINE DE BOURBON, GUILLOT LE SONGEUR, PARIS, 1561. - B. PIERRE BREUGHEL, LA TENTATION DE SAINT ANTOINE, 1556, GRAVÉE PAR COCK,



A.

par la rigueur nouvelle du trait. Dans le *Char de Foin* (Madrid) et dans le *Jugement Dernier* de Vienne, les anges rebelles se changent, en tombant, en libellules et non en poissons.

L'apparition des batraciens et des sauriens est en rapport avec le développement de la précision dans le rendu et la recherche de plus en plus poussée du véridique dans l'imagination (fig. 28). Le dragon est vu comme un lézard gigantesque, couvert d'écailles ou de plaques, comme un serpent à pattes, avec sa peau visqueuse et lisse, le démon comme un crapaud ou un têtard énorme. Reproduites avec une remarquable acuité, leurs chairs molles, leurs excroissances osseuses, où tout suscite une répulsion, présentent les êtres fabuleux comme des horreurs de la nature. Le *Jugement Dernier* van Eyckien du Metropolitan Museum est déjà plein de ces espèces dont quelques-unes semblent être saisies sur le vif et qui se retrouvent ensuite dans la plupart des *Tentations* et des *Enfers*. Leur grossissement hallucinant du détail vrai donne, chez Grünewald, l'effet d'un prodigieux surréalisme.

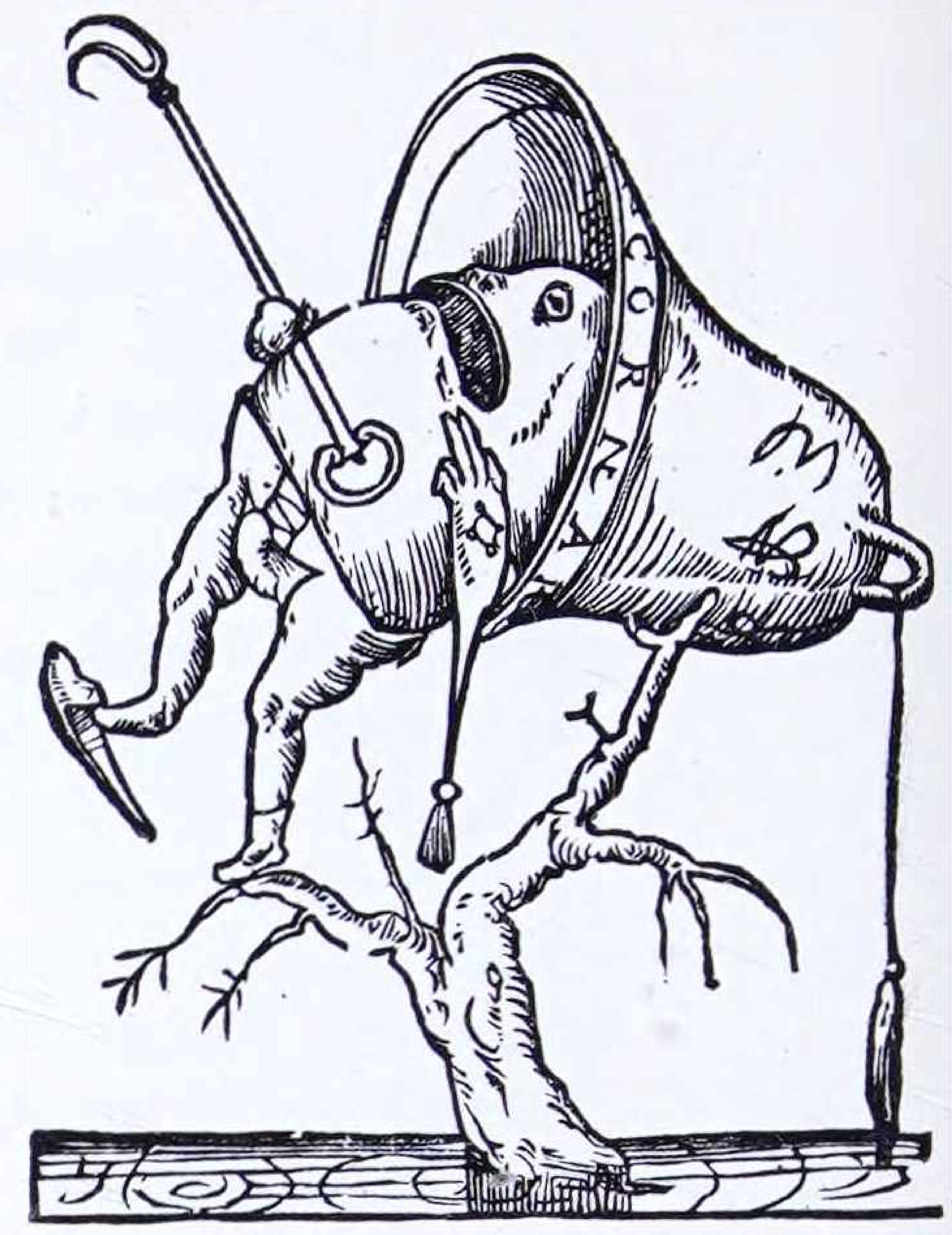
La « matérialisation d'un songe » qui s'effectue progressivement au cours du xv^{e} siècle s'achève par une fusion complète. La vie et le factice se côtoient et s'interpénètrent. L'intégration des fonds du moyen âge



B.







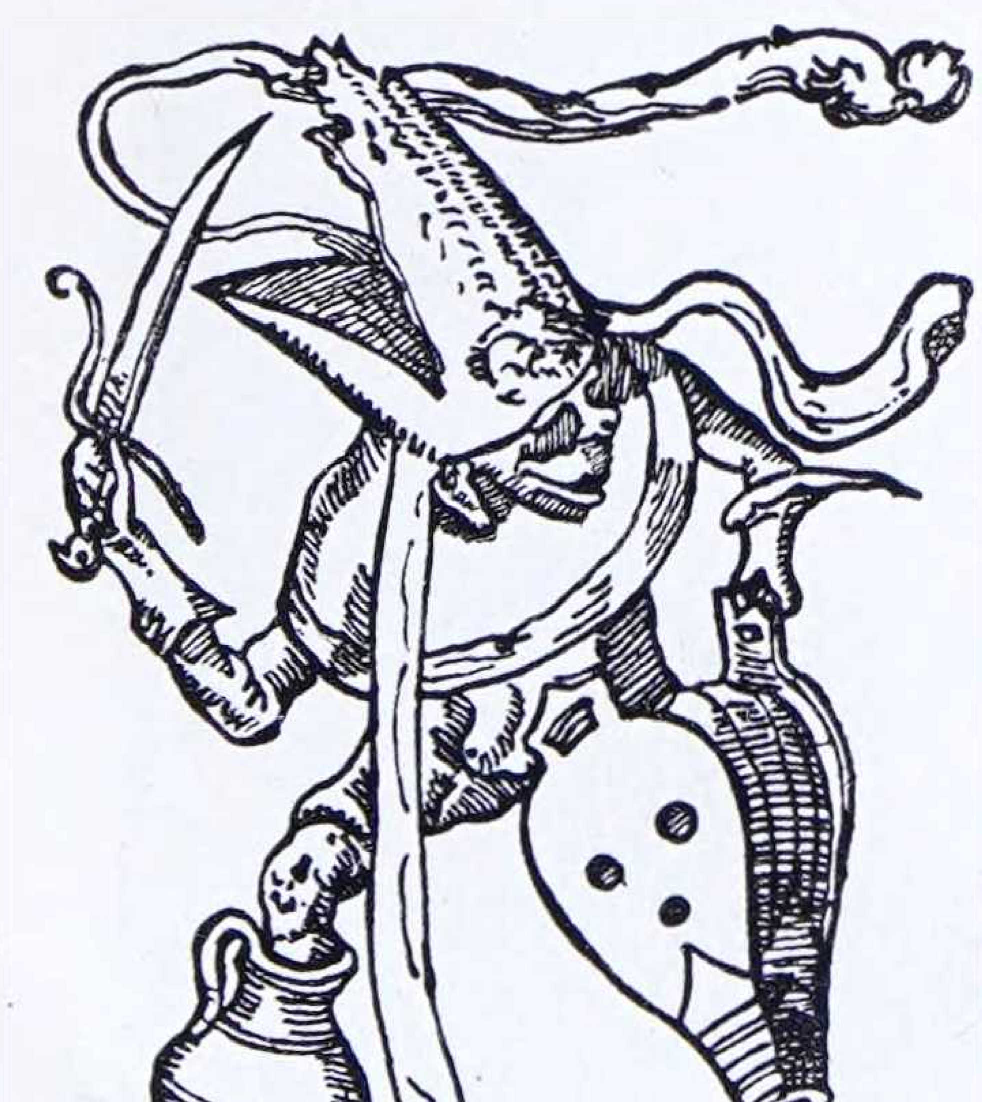
fantastique constitués dans les domaines différents, alimentés par les apports antiques et exotiques favorisés par ses réveils [103], dans une vision universelle est organique. Son développement est d'une puissance d'autant plus explosive qu'il se concentre autour de cycles bien déterminés et qu'il se localise dans des séries compactes.

Le rayonnement de ces systèmes s'est exercé dans tous les sens avec une marque ineffaçable de leur trait. En France, les monstres de Noël Garnier (c. 1540) [104] (fig. 29), dont les deux alphabets alliant les gro-



FIG. 31 - MONSTRES DE FRANÇOIS DESPREZ : SONGES DROLATIQUES DE PANTAGRUEL, PARIS, 1565. (FORMAT RÉEL, CI-DESSOUS A DROITE).





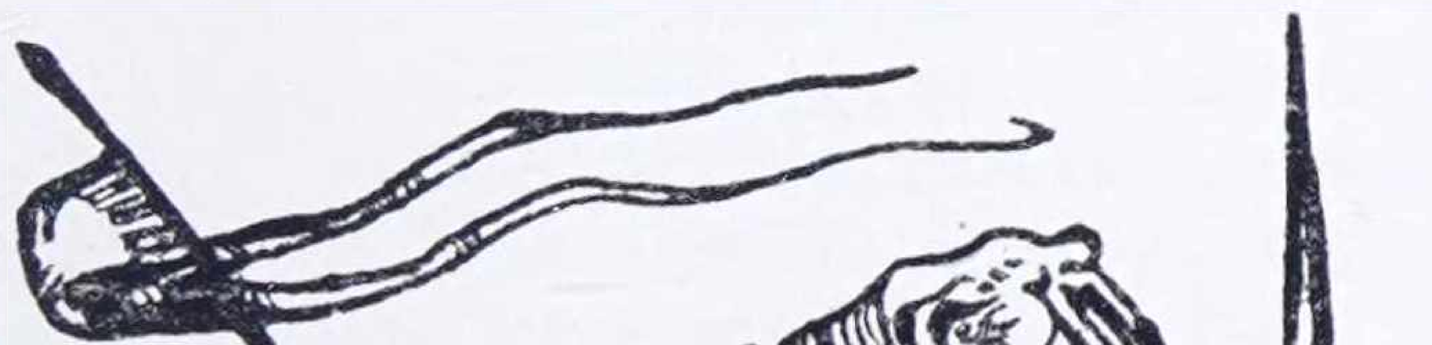


tesques médiévaux aux grotesques italiens, conservent une robustesse flamande et ils reprennent des thèmes spécifiques, comme le dragon à triple tête ou un oiseau-objet. Les bordures des livres imprimés chez Jean de Tournes, à Lyon, entre 1557 et 1563, foisonnent en caprices breugheliens parmi lesquels on reconnaît un personnage dans un œuf, un homme à la brouette, portant son ventre, et un moulin à face humaine [105]. Une *Tentation* de la même souche est reproduite dans un bois parisien daté de 1561 [106]. Antoine n'y est pas le saint ermite mais un Bourbon, Antoine, le roi de Navarre, se reposant, songeur, au pied de l'arbre du royaume de France (fig. 30). Les êtres saugrenus sont les Condé, les Guise, Catherine de Médicis, un amiral — bipède avec une deuxième tête sur l'arrière-train, symbolisant sa double politique, mais ils procèdent directement des *Péchés Capitaux* et d'autres représentations du maître. Un texte explicatif de chaque figure avec ses attributs, reproduit dans les *Mémoires* de Condé [107], l'unique qui nous soit conservé au sujet d'une *Tentation*, permet d'entrevoir combien précis et minutieux étaient les arrangements de ces tableaux remplis des créatures les plus étranges.

Les afflux se suivent régulièrement, avec Anvers comme carrefour important. Des « pièces plaisantes », parmi lesquelles une *Vision de saint Antoine*, y ont été achetées en 1529 chez un marchand, Jean Dubois, par François I^er [108]. La maison de Jérôme Cock, installée dans la même ville, à l'enseigne « *Les Quatre Vents* », propage ses estampes à travers le monde



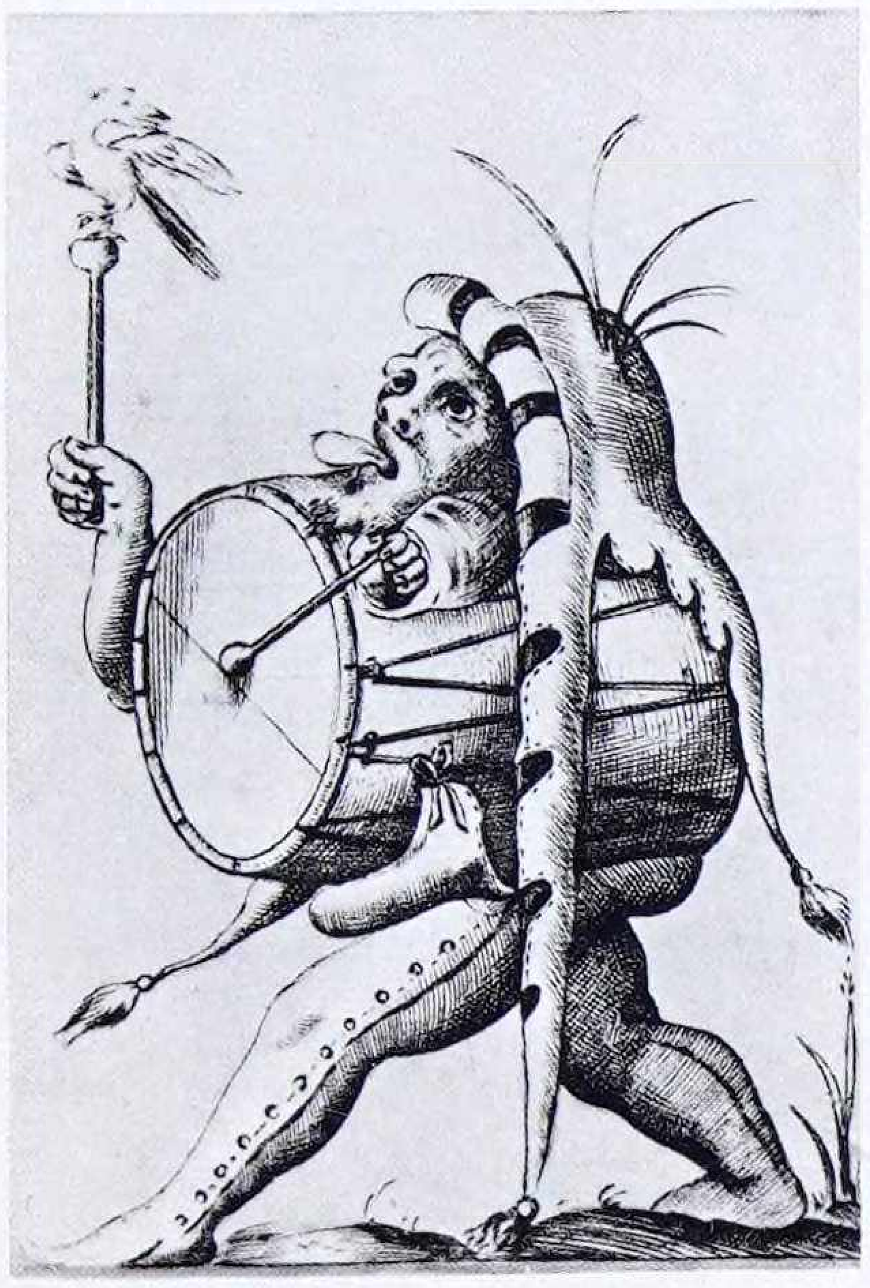
CI-DESSOUS : FIG. 32 - HOMME-POISSON : A .FRANÇOIS DESPREZ, SONGES DROLATIQUES, PARIS, 1565. - B. JÉROME BOSCH, LE CHAR DE FOIN, C. 1485. MADRID.



A.



B.



entier. Les *Songes Drôlatiques* attribués à « l'invention » de Rabelais, publiés à Paris en 1565, s'y rattachent. Le recueil sans texte, in-12°, (Rabelais lui-même est mort depuis douze ans) contient cent vingt illustrations, exécutées par François Desprez [109], d'un étonnant bestiaire humain : homme-escargot, grenouille, libellule, éléphant, homme-tour, marmite, tambour, tonneau, femme-cloche. L'anatomie du Carême-Prenant avec

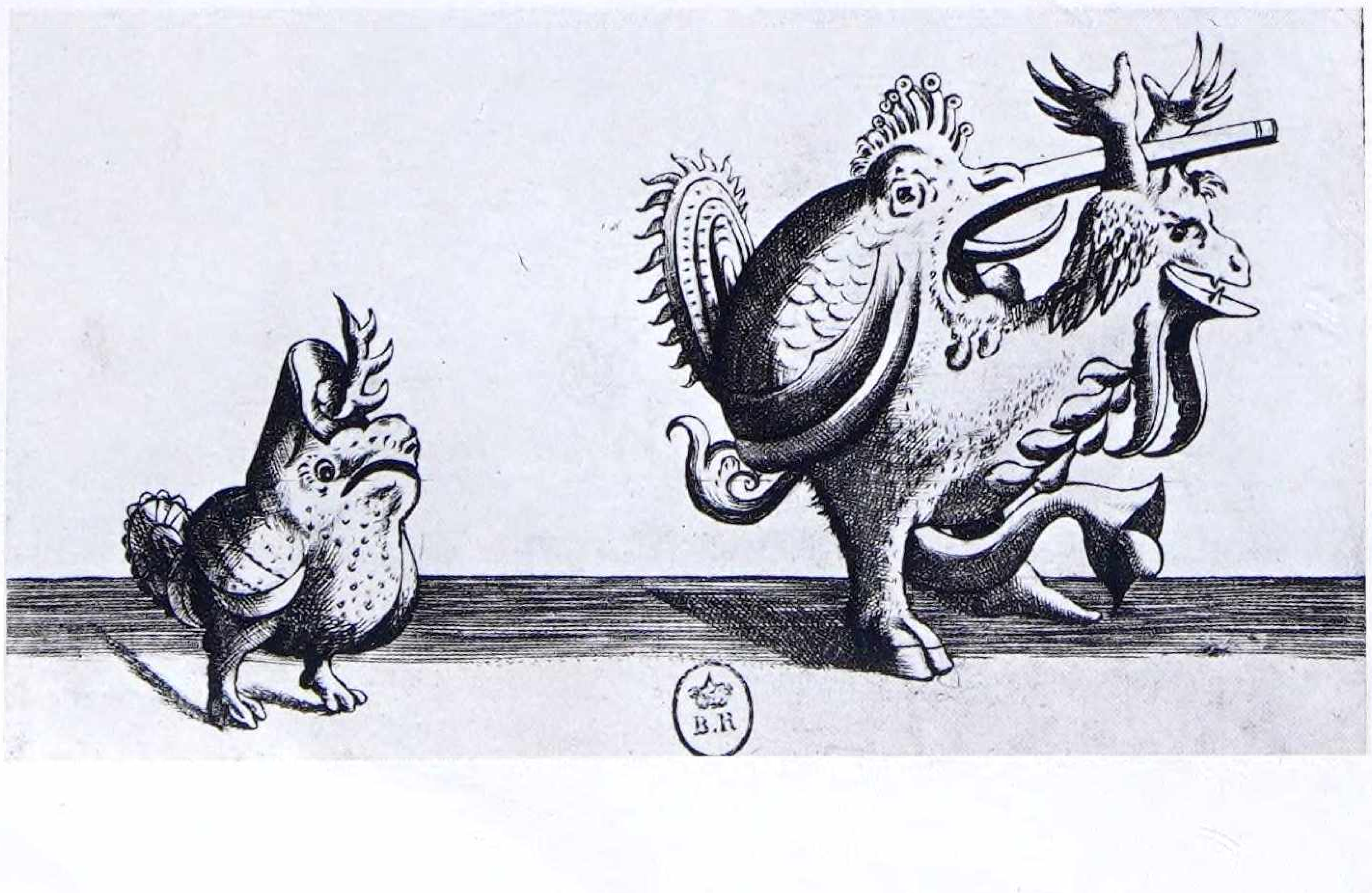
... *La langue comme une harpe ;*
La barbe comme une lanterne ;
Le menton comme un potiron ;
Les oreilles comme deux mitaines...

(*Livre* IV, chap. XXXI)

est dans le même esprit, mais la technique de ces combinaisons, leurs éléments figuratifs avec la part si grande des ustensiles et des récipients [110] reprennent de leur côté, en y mettant de la malice et du mordant, les fantaisies de Breughel-Bosch (fig. 31). Le poisson à jambes (fol. 11 v), entre autres, est identique à celui qui tire le *Char de Foin* (fig. 32). La publication eut une si grande renommée que l'on voit paraître à Augsbourg, en 1598, une contrefaçon qui renouvelle la plupart des dessins dans un échafaudage baroque de corps et d'objets. L'album, qui reste fidèle à certains thèmes de Desprez, le personnage-cloche, le personnage-tambour, par exemple, est présenté sous le même titre, en français, « pour la récréation des bons esprits » [111] (fig. 33). Une tératologie des Flandres se restitue, réaffirmée et surchargée, dans un foyer allemand de premier plan, sous l'impulsion d'une œuvre parisienne. L'expansion de vastes répertoires dans leur ensemble prend parfois des chemins inattendus et se produit à retardement. La faune fantastique, revigorée dans les Enfers et les cosmogonies à contresens, revient vers le divertissement, la charge, la bouffonnerie où elle a pu croître à sa guise. Elle n'est pas seule à dominer cette dernière phase.

En face de ces familles de monstres, issus de la drôlerie et de la fable, qui ont proliféré sur une trajectoire allant de l'Angleterre jusqu'au Rhin, avec une floraison particulière aux Pays-Bas, se sont constitués deux autres groupes : hybrides purement allégoriques, créés par l'assemblage des idées, naissances monstrueuses associées à la doctrine des augures, sans relation immédiate avec le démoniaque. Elaborés sur un terrain commun, ils se précisent dans des séries distinctes en s'échelonnant autour d'une trajectoire opposée, reliant le Rhin aux principaux foyers du centre de l'Europe, avec un nœud d'une importance croissante en Suisse.

FIG. 33 - PANTAGRUEL GERMANIQUE : SONGES DROLATIQUES, AUGSBOURG, 1598.




Hoffart dieweil ich auch verschmehē. Vnnd wil in disen spi-gel sehen. Daran vns Gott erarnet hat Das thut jr Frawen ist mein rat.
Von gold trag ich vor meinem munde Ein schloß / tag nacht vnd alle stundt Auff das er vnnütz red vermeyd Vnd niemand nit sein Eer abschneyd
Auch so trag ich ein stedten můt Gleich wie die Türtel taube thůt Gen dem der mein Petgnoß sol sein Nit an im prech die trewe man.
Mit schlangen gürt ich meinen leyb. Also sol thůn ein bider weyb. Die sich vor schande gifft hůten wil. Vor böser lieb vnnd affenn spil.
Den armen sol ich geren geben Da mit erwerb das ewig leben Dañ ich nit anderst finden kan Das ich anders mög bringen darvan
Auff pferdes füssen sol ich geen Das ich in Eeren fest kan steen Auff das ich nicht in sünde fall Ist süß / wurt bitter als ein gall.
Welche Fraw hat ein solchen sitten Die wirdt an Eeren nit verschnitten Mag auch verdienen sicherleich Von Gott sein Ewig Himelreich.
S·T·B·C·D·E·A·V·I·I·

Chapitre 9

Allégories et présages fantastiques.

1. Allégories. L'homme parfait et la femme parfaite. La femme-vice. Images mnémotechniques : hiéroglyphes monstrueux des quatre Evangiles. Monstres symboliques de la Réforme : Luther et le Pape à sept têtes, l'âne-pape de Mélanchthon.

2. Naissances monstrueuses et augures. Chroniques de Rolevinck et de Schedel. Feuilles volantes. Doctrines antiques et orientales illustrées avec des monstres médiévaux. Généalogie de l'homme bicéphale.

3. Les livres de prodiges. Joseph Grünpeck. Publication de Julius Obsequens. Lycosthènes et son anthologie universelle des monstres. Anachronismes suisses.

4. Propagation et survivances. Prodiges de Boaistuau. Physiologie des monstres d'Ambroise Paré. Emblèmes de Menestrier.

EN PAGE DE TITRE, FEMME PARFAITE : ANTON WOENSAM, DIE WEISE FRAU, C. 1525.



l doit avoir des yeux d'autruche et un cou de grue, deux oreilles de porc et un cœur de lion, les mains doivent être représentées comme des griffes d'aigle et de griffon, les pieds comme des pattes d'ours... » C'est en ces termes [1] que Reinmar von Zweter, le *Lügendichter*, le poète du mensonge et du monde renversé, du XIIIe siècle, définit l'aspect de l'homme parfait, le « *guter Mensch* », en expliquant : les yeux d'autruche regardent aimablement, les porcs ont l'ouïe la plus fine de tous les animaux, le lion est la plus noble bête, l'ours la plus furieuse, les serres du griffon tiennent bien tout ce qu'elles accrochent, les pattes d'aigle sont généreuses et justes, le cou de grue est signe de réflexion [2]. Le *Livre de Sidrach* (c. 1285) [3] précise : « L'ome doit avoir col de grue, lonc et noé », afin qu'il ait le temps de réfléchir avant que la parole ne sorte, pendant qu'elle chemine dans ses nœuds. L'image, décrite par un auteur qui a probablement connu l'Orient, contient même des replis d'entrelacs. Les *Gesta Romanorum*, recueil de sortes d'*exempla*, très en faveur en Allemagne à la fin du moyen âge, localisent en Europe ces hommes-grues, qualifiés de beaux, et leur donnent un bec d'oiseau. Ce sont des juges dont les sentences, longuement méditées, sont particulièrement justes. La légende a été mise en relation avec les contes turcs [4]. La *Chronique de Nuremberg* (1493), et, à sa suite, une importante série tardive, reproduisent le personnage comme un représentant des races fabuleuses. Il est une allégorie, construite conformément au premier texte, dans de nombreuses compositions, parmi lesquelles une gravure du *Vir Bonus* (fig. 1), version latine du *Guter Mensch*, d'Ulrich von Hutten (Erfurt, 1513) [5]. En France, la même figure se retrouve dans le *Pourtraict de l'Homme de Bien*, avec une explication analogue :

J'ay un œil surveillant, grande oreille et alerte
A tous bruicts. Je dis peu, je n'ayme le causeur
Avant que de ma bouche il sort un mot jazeur
Mon long col le consulte et puis elle est ouverte...

Les estampes qui nous sont parvenues ne datent que de 1580 et du XVIIe siècle [6] mais elles relèvent d'une même tradition. L'homme supérieur est un hybride dont chaque anomalie incarne une vertu.

L'Allemagne a multiplié ses espèces. Albrecht, un écrivain bavarois d'une génération plus jeune que Reinmar, remplace, vers 1280, le cou de grue par celui du dragon, avec une tête de colombe au lieu de tête humaine, tandis qu'un dessin du XVe siècle [7] donne au chevalier, avec un glaive dans la main, des jambes de cerf et une tête d'aigle. Un lionceau pend à son torse.

La femme, correspondant à l'homme et au guerrier parfaits, est non moins inattendue. Selon Brun von Schönebeck (c. 1275) [8], elle a un cœur de colombe, des oreilles de lièvre, une langue de perroquet, des pieds de cheval pour piétiner les impudents.

Auf Pferdes füssen sol ich geen
Das ich in Eeren fest kan steen...

lit-on aussi sur la gravure d'Anton Woensam (c. 1525) [9], reproduisant la *Weise Frau* avec un cadenas d'or sur la bouche et des sabots de quadrupède (fig. p. 305). Un chevalier teuton, Iwan de Cortenbach, l'a peinte en 1494 sans ajouter de commentaire à son tableau. Le thème a eu aussi sa version légendaire. La description des Janitres d'Inde, par Jean Wauquelin (avant 1440) [10] :

Femmes belles à merveilles, lesquelles avaient leurs cheveux de couleur



A.



B.

d'or et lons comme jusques à leur piez, lesquels piez estoient comme piez de cheval...

concorde avec les effigies des femmes exemplaires. Même l'agrément de la vue joue dans ces considérations. Le cou de grue, les pieds de cheval contiennent, d'après leur interprétation, une expression de la beauté. La spéculation symbolique se développe selon sa logique intrinsèque mais tout en reprenant les éléments de l'imagerie et de la fable, en ranimant le mécanisme d'adjonction, de mélanges, de greffes. Elle continue et enrichit une famille séculaire de monstres composites qui a été d'ailleurs souvent associée de son côté au monde des emblèmes et des idées. Aussi l'humanité parfaite est-elle conçue encore comme un hybride fantastique du raisonnement et de la forme au moment même où l'on recherche par ailleurs ses proportions harmonieuses et son canon organique.

La « femme-péché » (*Frau Sünde*) qui s'y oppose se surcharge en attributs d'autant plus singuliers. Un manuscrit, peut-être bohémien (1350-1360) [11], la montre avec une patte d'oiseau (*Accidia*) mordue par l'autre jambe en forme de serpent (*Invidia*), une tête de loup sur le ventre (*Gula*), un arc (*Ira*) et un sac d'argent (*Avaritia*) dans les mains, une couronne de plumes de paon (*Superbia*). Elle reçoit ensuite des ailes de chauve-souris, la patte de la paresse devient la vie humaine (*Vita*), la jambe de l'envie, la mort (*Mors*), l'*Accidia* se transposant sur le bras gauche, l'*Invidia* sur la poitrine (une tête de chien). Une tête de loup (*Ira*) lui fait pendant, tandis que la *Gula*, représentée par le hanap dans la main droite, est remplacée sur la ceinture par l'*Avaritia* (la bourse). C'est comme un tableau synoptique avec les signes se regroupant autour d'une figure fixe (fig. 2). La créature est debout sur un globe. La femme-vice devient *Frau Welt* : les péchés capitaux dominent l'univers et s'identifient à lui [12]. Les gravures (c. 1495 et c. 1500) [13] la reproduisent dans cette dernière version en dégageant certaines de ses parties. Si nous énumérons tous ces symboles *in extenso*, c'est que leur nomenclature même contient le style à la fois prolixe et saccadé définissant ces montages.

Les images mnémotechniques proprement dites procèdent d'une même façon, en combinant les éléments avec un sens aigu du prodigieux. Pour mieux fixer l'esprit, il faut des choses qui frappent. Un recueil de Vienne (c. 1480-1490) [14] présente des sujets différents, parmi lesquels un moine et un diable faisant penser à des hiéroglyphes. Le moine a un crâne sur le ventre, un coq sur les genoux. Le démon n'a pas de jambes. Son corps est pris dans une console posée sur le dos d'un hérisson ayant pour socle un tronc d'arbre pareil à une couronne renversée. Il tient une coupe à boire et une échelle. Un crapaud est suspendu entre ses seins de femme et un soleil brille au-dessus de ses cornes. Plus surprenantes sont les compo-

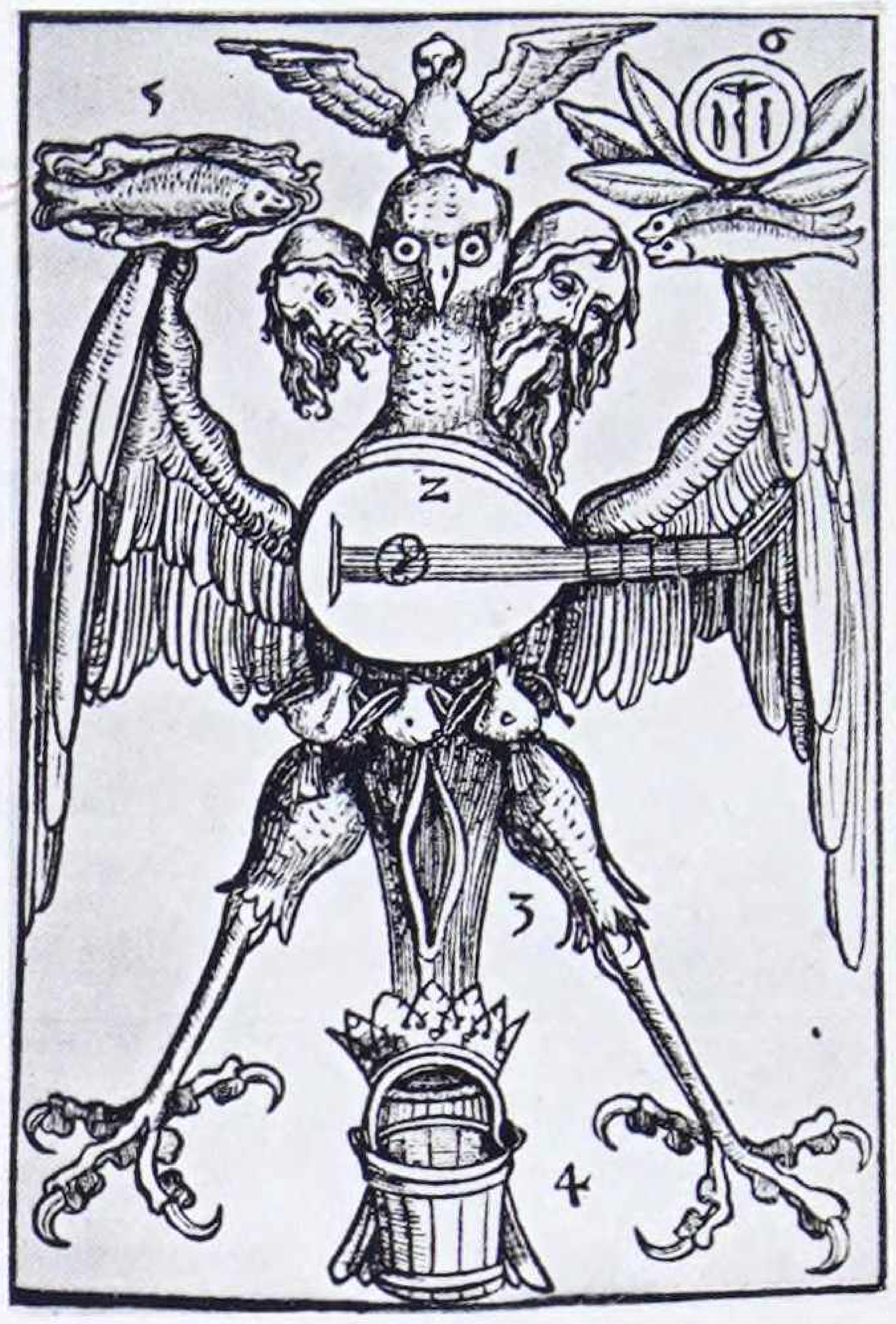
FIG. 1 - HOMMES PARFAITS : A. ULRICH VON HUTTEN, VIR BONUS, ERFURT, 1513. - B. CHEVALIER PARFAIT, DESSIN ALLEMAND, XVe SIÈCLE. GOTHA, B. 1021.


Ira
Avaritia
Gula
Invidia
Accidia

sitions, plus elles rappellent ce qu'elles signifient. Pratiquée chez les antiques sous l'impulsion de l'Egypte et de l'Orient, la mnémonique visuelle se rétablit au moyen âge sous les aspects les plus concis.

Même les rappels accumulés autour des Animaux Evangélistes de l'*Ars memorandi* des quatre Evangiles [15] révèlent un caractère insolite. Deux têtes humaines surgissent des deux côtés de la tête de l'aigle de saint Jean, sur laquelle perche une colombe. Sur la poitrine de l'oiseau pendent un luth et trois sacs d'argent. Une couronne et un sceau sont accrochés à sa queue. Des poissons et des pains sont posés sur ses ailes. Dans la figure suivante, l'aigle n'a qu'une tête surmontée d'une flûte, d'un gobelet et d'un drapeau mais de son corps sortent, comme d'une poche, les torses d'un homme et d'une femme nus tenant un cierge. Au bas du ventre s'ouvre un grand œil. Une massue est suspendue entre ses pattes, sur les ailes se fixent un crâne et une boîte ronde. Le Nouveau Testament entier est résumé dans ces gravures, chapitre par chapitre, avec le numéro marqué sur chaque indice correspondant. Ainsi les têtes et la colombe de l'aigle tricéphale figurent la Trinité (chap. I de l'*Evangile* selon saint Jean), le luth — les Noces de Cana, les bourses — les vendeurs chassés du Temple (chap. II), le sceau et la couronne — l'entretien avec la Samaritaine et la guérison du fils d'un officier du roi (chap. III), l'homme et la femme enlacés sur la poitrine de l'aigle — le couple adultère, la chandelle dans les mains de la pécheresse — Jésus lumière du monde (chap. VIII). L'œil sous la queue est celui de l'aveugle-né (chap. IX) (fig. 4). Ce sont encore des monstres qui surgissent dans cette acrobatie remémorative, jonglant avec le paradoxe. L'Ecriture Sainte, qui aurait pu être transcrite en symboles nobles, est chiffrée par des images presque diaboliques. Les procédés d'évocation sont de la sorcellerie et ils en prennent résolument les traits, en multipliant les bizarreries conformément à une pensée occulte.

Le recueil, qui a paru en Haute-Allemagne vers 1470 mais dont l'artiste a été associé à l'école de Schongauer, a eu plusieurs rééditions parmi lesquelles deux à Anvers (1532 et 1533). La peinture murale de Vika (Suède, 1550-1560) en reproduit de nombreuses planches. L'ouvrage de Nicolas Simon [16], destiné à remédier à l'amnésie, contient une image du même type qui montre un cyclope avec une oreille d'âne à grelot, deux pattes d'oiseau dont l'une constituant le troisième bras, une épée et une flèche dans le corps, une fleur dans la main. Des morceaux de pied et de bras, des chiffres et des lettres l'entourent de tous côtés (fig. 4). Le texte ne comportant aucune explication, la gravure, qui se trouve en page de titre, ne semble destinée qu'à intriguer l'intelligence et l'imagination. Elle raffermit, en les articulant avec sécheresse, toutes les techniques tératomorphes anciennes et les rehausse d'un mystère nouveau.



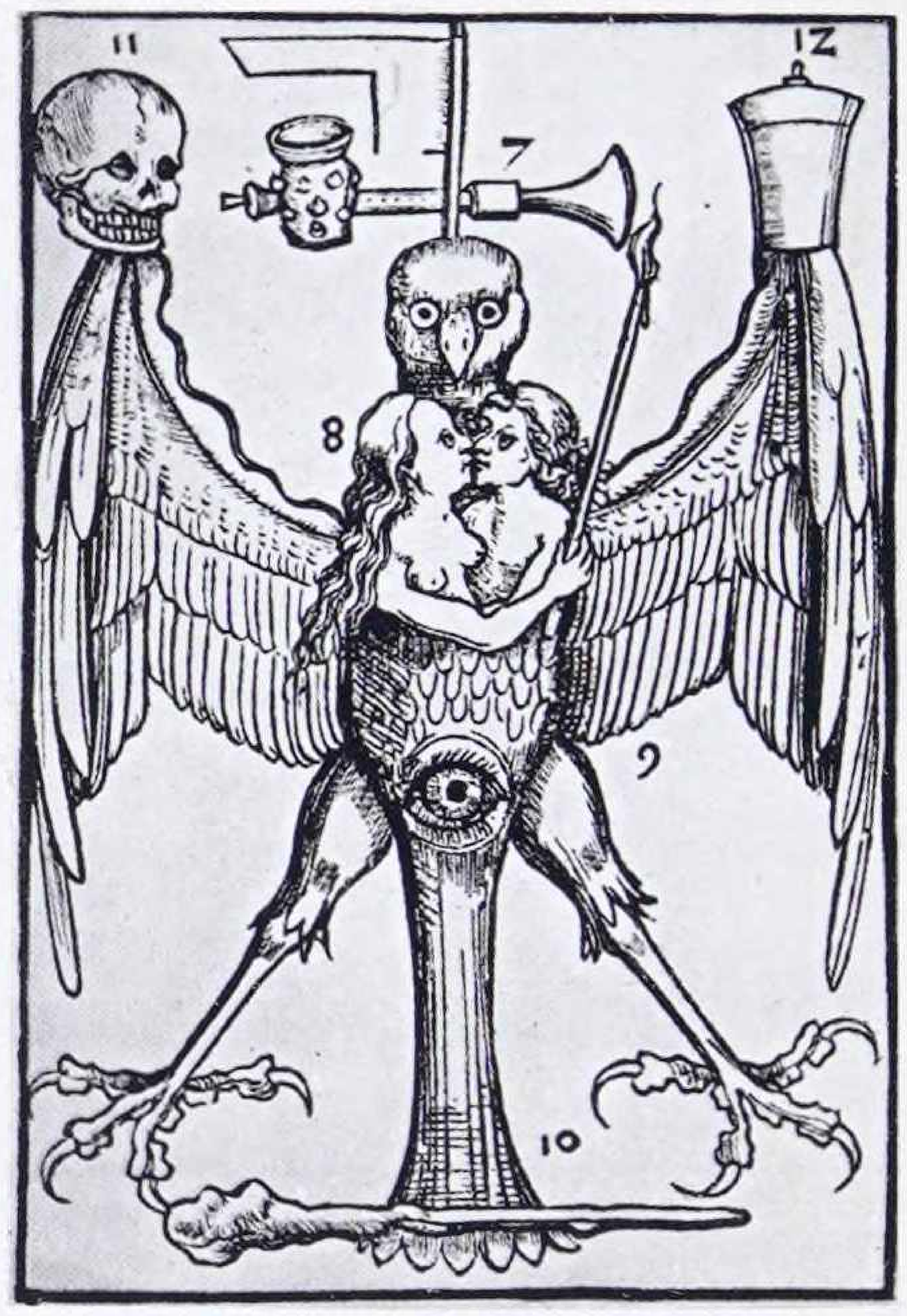


FIG. 3 - IMAGES MNÉMOTECHNIQUES : ARS MEMORANDI DE L'ÉVANGILE SELON SAINT JEAN, 1510.

FIG. 2 - FEMME-PÉCHÉ : A. LES SEPT PÉCHÉS MORTELS, MANUSCRIT D'ORIGINE BOHÉMIENNE (?), 1350-1360. VIENNE, COD. 370.

L'imagerie des luttes religieuses, les *Kampfbilder* dont l'âpreté égale la rigueur des arguments est, elle aussi, conçue comme un rébus. Le *Septiceps Lutherus* de Cochlaeus (1529) [17] a ses sept têtes, de *Doctor*, *Martin*, *Luther*, *Ecclesiast*, *Schwirmer*, *Visitirer* et *Barrabas*, plantées sur les épaules, pareilles aux jalons d'une démonstration scolastique en relation avec la bête d'Apocalypse, sans s'ajuster organiquement au corps (fig. 5). Le *Sibenhabtig Pabstier* de Hans Sachs :

Schawet an das sieben hewbtig tier
Gantz eben der gstalt und Manier
Wie Johannes gesehen hat
Ein Tier an des meres gestat... [18]

est représenté dans une xylographie de Georg Pencz, un maître nurembergeois (c. 1530) [19], avec une gerbe de cous à têtes de Pape, de cardinaux, d'évêques et de moines, sortant directement du ventre et possédant deux pattes crochues.

Le *Papstesel* de Mélanchthon est un tableau mnémotechnique établi avec une minutie et une rigidité analytiques particulières. De l'âne, il ne possède que la tête, représentant le chef de l'Eglise catholique romaine

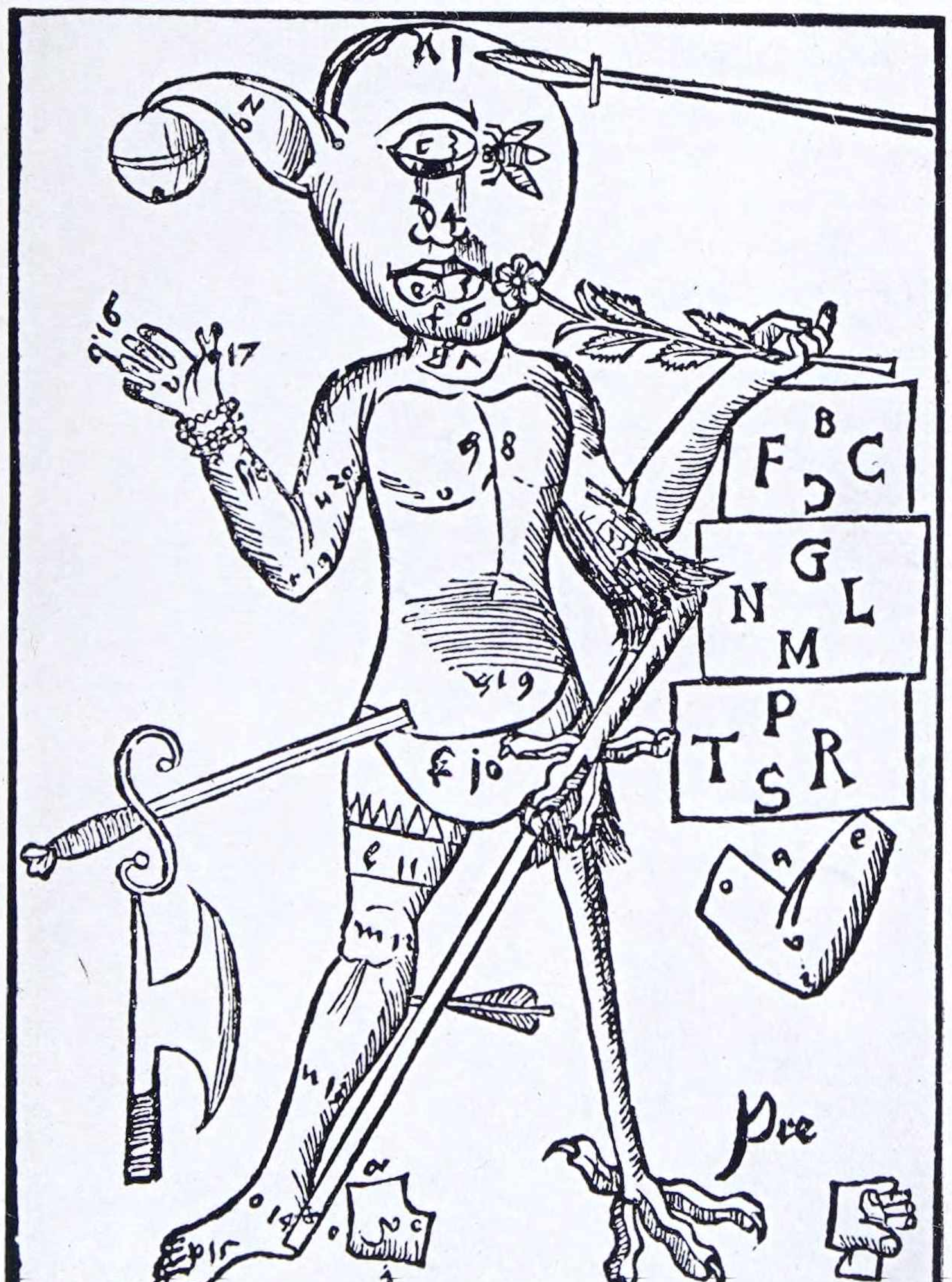
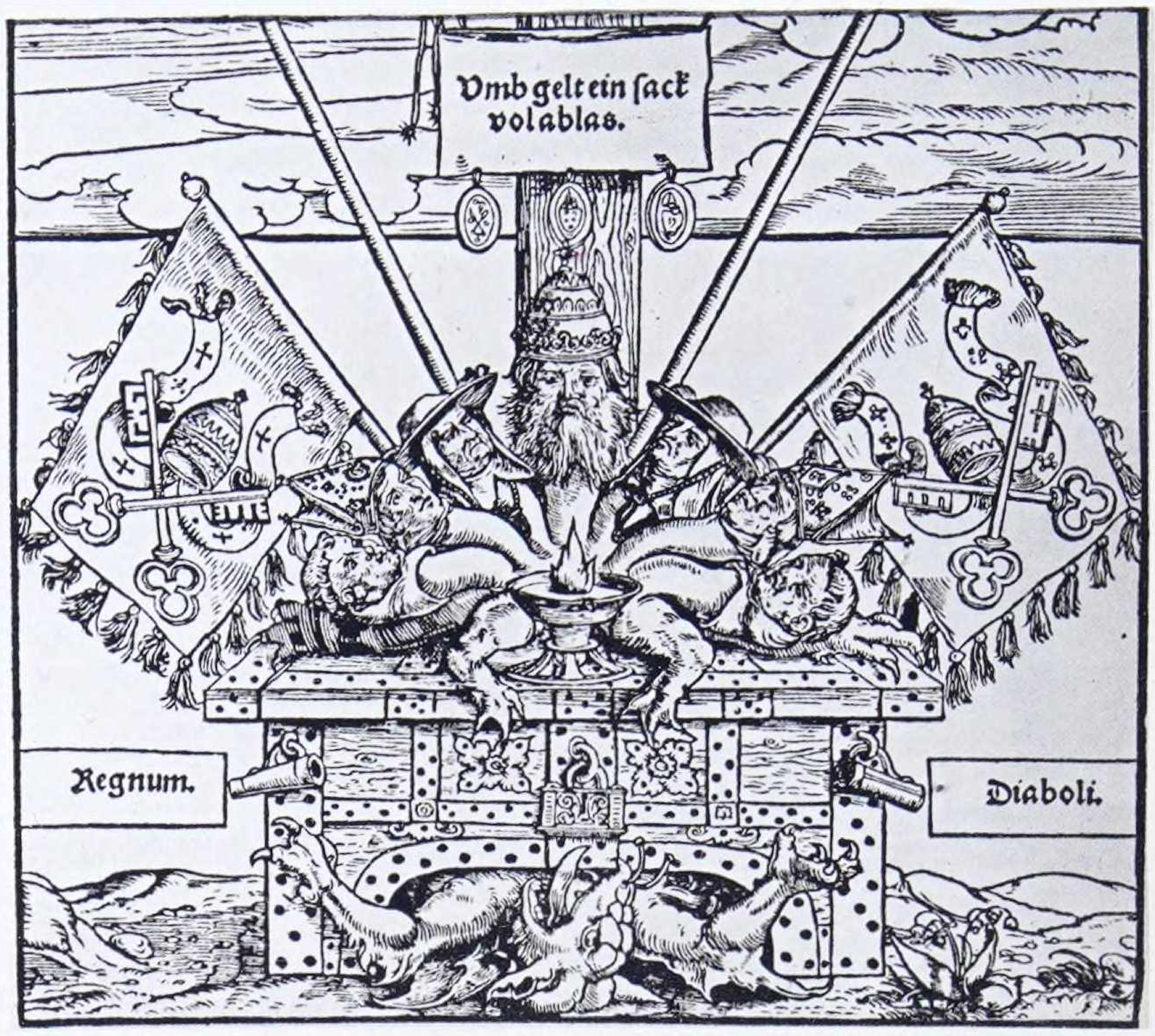


FIG. 4 - IMAGE MNÉMOTECHNIQUE : NICOLAS SIMON, LUDUS ARTIFICIALIS OBLIVIONIS, LEIPZIG, 1510.





en personne. Le bras droit est une patte d'éléphant, écrasant tout sur son passage, qui signifie le pouvoir temporel. Les pattes de bœuf et de griffon figurent les serviteurs de la spiritualité et de la matérialité. Le buste à ventre et poitrine de femme, réunissant des membres disparates, est l'institution même de la papauté, ses cardinaux et ses évêques, ses dignitaires religieux avec leurs appétits et leur lubricité. La tête de vieillard sur l'arrière-train, comme dans un grylle, annonce la fin de son règne. La queue en forme de dragon signifie les bulles papales et les indulgences. Les écailles couvrant le corps entier comme les taureaux marins de l'*Hortus Sanitatis* sont les princes et les seigneurs laïques (fig. 6). L'allégorie est entièrement construite avec les assertions d'une polémique doctrinale mais en les disposant toujours selon le mode des pures combinaisons formelles et une zoologie anciennes.

Luther lui-même invente une bête fabuleuse, le veau-moine (*Mönchskalb*) dont les oreilles dénotent la confusion, la langue tirée — la parole frivole, la robe monacale déchirée constituant la peau — l'incohérence religieuse, le capuchon — l'obstination dans l'hérésie, l'absence de tout poil sur le corps — la belle et reluisante hypocrisie. On ne peut être plus détaillé, plus insistant dans ces spéculations. Les monstres raisonnés se multiplient parallèlement aux créatures surnaturelles de plus en plus vivantes des visionnaires et ils finissent par rejoindre le même monde.

FIG. 5 - IMAGES DES LUTTES RELIGIEUSES : A. COCLAEUS, SEPTICEPS LUTHERUS, LEIPZIG, 1529. - B. GEORG PENSZ. DAS SIBENHABTIG PAPSTIER, NUREMBERG, VERS 1530.

Le *Papstesel* et le *Mönchskalb* qui apparaissent ensemble dans de nombreuses publications et sur les feuilles volantes, jusqu'au XVIIe siècle [20], sont présentés comme des réalités. L'un a été trouvé mort à Rome au bord du Tibre en 1495, l'autre a vu le jour à Freiberg, en Saxe, en 1523. « De tout temps, Dieu a créé des monstres pour signifier d'une façon admirable son ire ou sa miséricorde et principalement la chute ou l'accroissement des royaumes ou des empires », explique Mélanchthon dans la préface de son pamphlet sur l'âne-pape, en ajoutant que sous le règne de l'Antéchrist les signes monstrueux sont particulièrement nombreux. L'ultime fusion de la tératologie allégorique sursaturée et suraiguë et de la tératologie des sciences naturelles se produit sous le règne des augures dont la doctrine connaît maintenant une nouvelle vogue.

La *Chronique* de Rolevinck (Cologne, 1474) [21] donne une large part à ces prodiges. En l'an du Christ 584, par exemple, l'on vit :

une comète et un enfant qui allait à quatre pieds et un autre ayant deux têtes né à Besançon. Un enfant naquit sans mains, lequel par-dessous était comme un poisson et sans yeux et aussi, au fleuve Nylus qui est en Egypte, apparurent deux bêtes qui avaient forme humaine, mâle et femelle et étaient d'un terrible regard... Le soleil sembla être aptissé de la tierce part... Ceci figurait la bestiale monstrueuse secte des sarrasins laquelle en bref temps corrompit la tierce partie des chrétiens.

La démarche de ce récit, concis, direct, procédant par association des phénomènes cosmiques et des malformations terrestres, est de la même tenue que la figuration des univers bouleversés dans l'imagerie. Aussi leurs représentations en reproduisent-elles constamment les thèmes. C'est une sirène-poisson qui incarne, dans la gravure, l'hybride aveugle avec le quadrupède humain, l'étoile et le soleil éclipsé (fig. 22). Une sirène-oiseau à pattes de lion et à queue de serpent que Jorg Glogkendon a vu, en 1491, près de Constantinople, dans les mains d'un chevalier à triple tête, solaire, lunaire et stellaire [22], combine aussi les éléments du bestiaire légendaire et héraldique (fig. 7). Les êtres fantastiques qui se sont répandus dans diverses séries figuratives font leur entrée dans l'histoire proprement dite et dans l'actualité. Dans la *Chronique de Nuremberg* (1493) [23], aux hommes prodigieux que Dieu a voulu introduire dans le monde après la dispersion des peuples et la confusion des langues, succèdent des prodiges naissant parmi les hommes normaux : en 1004, un enfant à deux poitrines et deux têtes à Besançon, en 1253, à Esslingen. En 1114, lorsque la lune fut obscurcie, une femme accoucha d'une créature bicéphale, mi-homme mi-chien (fig. 8). Des pluies de pierres et de rochers, des soleils triples, des lunes nombreuses sont signalés à différentes époques.

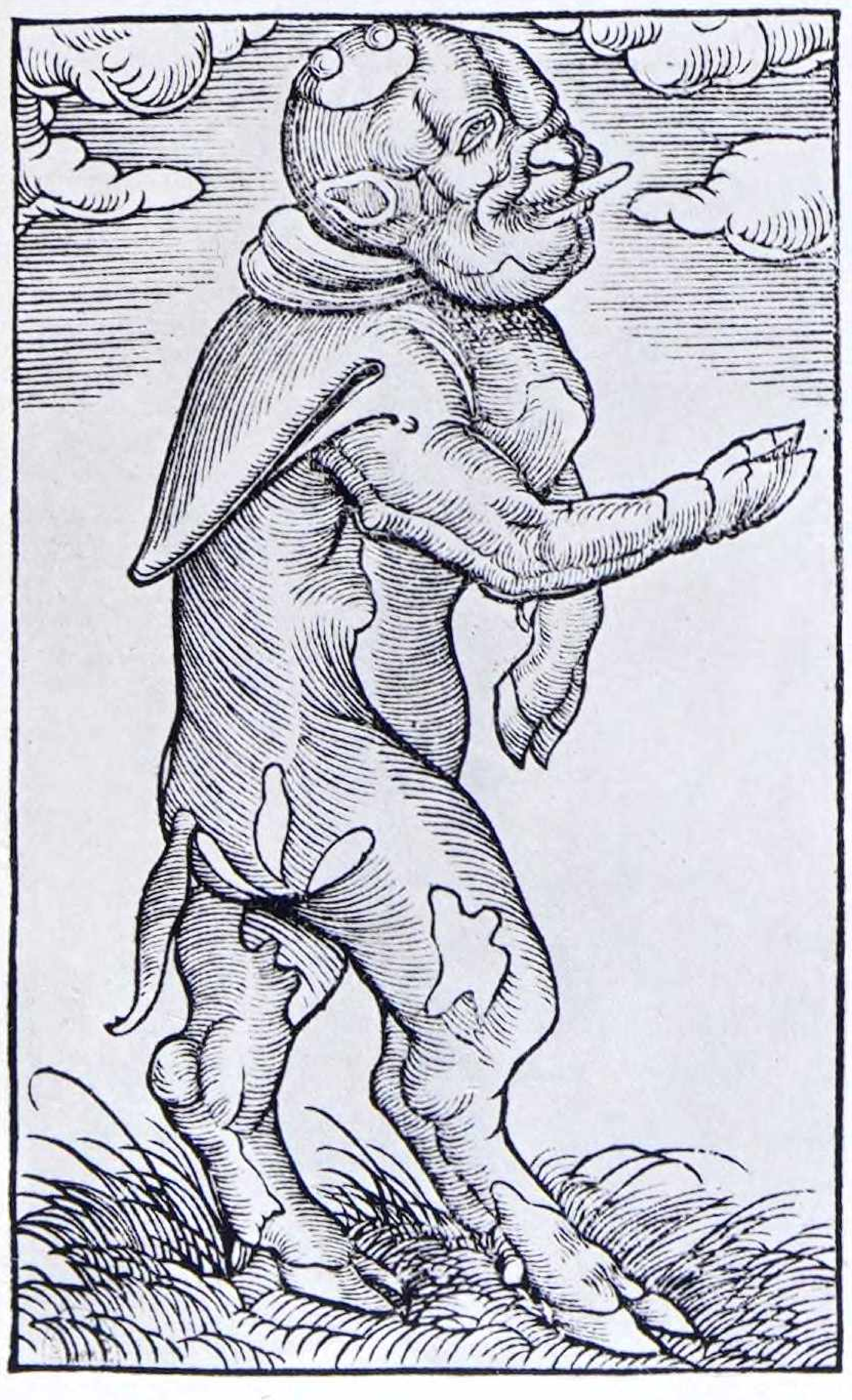
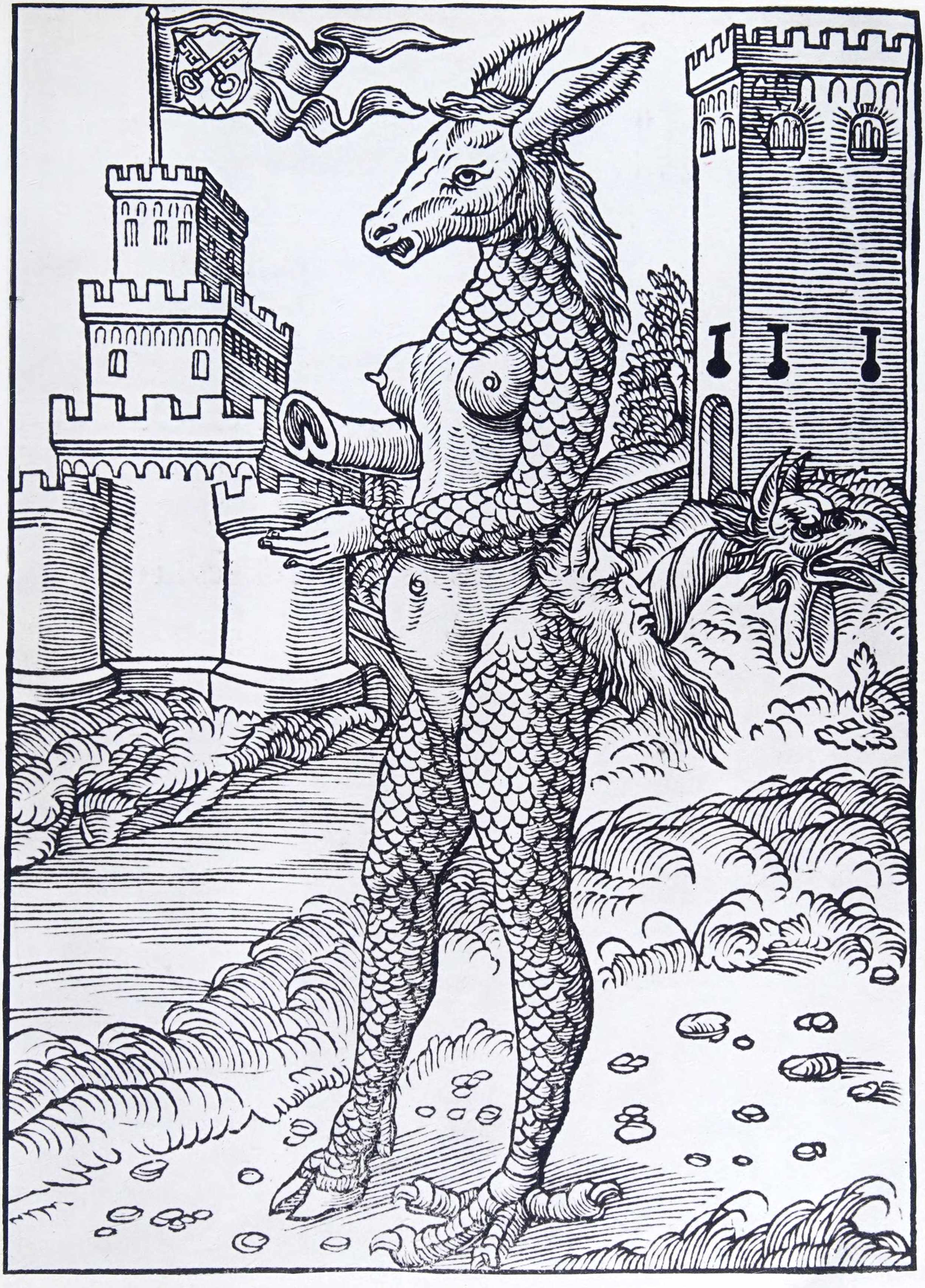


FIG. 6 - MONSTRES DE LA RÉFORME : ANE-PAPE DE MÉLANCHTHON ET VEAU-MOINE DE LUTHER, GENÈVE, 1557.



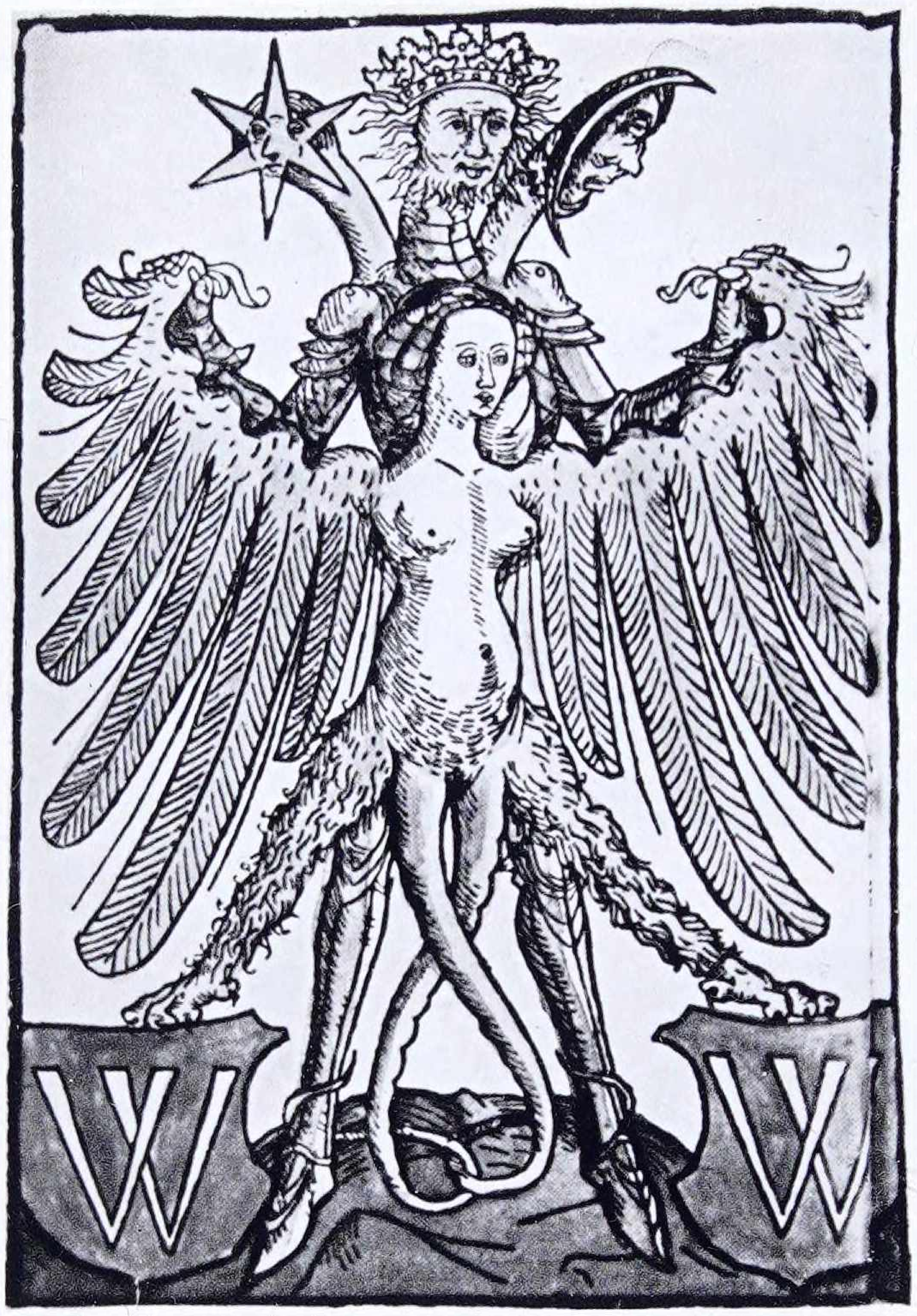


FIG. 7 - APPARITION SURNATURELLE : VISION DE GLOGKENDON, 1491.

Les naissances monstrueuses deviennent de plus en plus fréquentes dans les milieux contemporains. En 1495, il y en eut deux, retentissantes, à Worms : des jumeaux à têtes réunies, à Gugenheim, près de Strasbourg — une oie à tête double. En 1496, le 1er mars, une double truie fait son apparition à Landser. Sébastien Brant en donne les images avec des commentaires, sur plusieurs feuilles volantes [24], pareilles aux éditions spéciales d'un journal (fig. 9). La *Missgeburt* de Worms, qui coïncide avec l'inauguration dans la même ville, par Maximilien Ier, d'une session du Reichstag, annonce par ses fronts soudés l'union du souverain et des conseillers d'état. La truie de Landser est comparée à celle qu'Enée a vue au bord du Tibre :

Als die Su die Eneas fandt
Mit jungen an des Tybers sandt... [25]

et qui a indiqué la place future de la première cité du Latium. L'animal est formellement interprété comme un augure antique. Mais, par delà l'*Enéide*,



teylten sich durch den gantzē himel. So fieln stern auff die erden. so man wasser darauff goße so gaben sie einen hale.

Es was ein harter winter. dē volget er große tewrung nach. also das vil lewt vnd vih starben vnd die fögel sichselbs erwürgten.

Johannes von d zeit

In welschē landē wz ein Erdbidē. xl. tag. der keret die dörffer vmb.

Der mond wardt bey nacht verfinstert vnd plůtfar.

Ein weib gepare ein wū der gestalt zwifachs leibs. vornen eins menschen vnnd hindten eins hundes angesiht habende.

Johannes von der zeitt was des großen Karls wappē maister gewesen

il rejoint aussi les monstres prophétiques et les auspices d'Asie. Warburg [26] l'a rapproché du porc à double queue et huit pattes dont la naissance a prédit, selon une tablette assyrienne du VIIe siècle avant J.-C., la prise du pouvoir dans le pays par le roi Asarhaddon. Le récit ajoute que la bête a été salée par le boucher Uddanu et conservée dans les archives de la maison royale comme pièce à conviction. Notons à ce propos qu'un détail analogue est rapporté dans une estampe au sujet d'un lièvre à huit pattes, deux corps et tête unique, né à Cassel, en 1532, que l'on a apporté vivant chez le landgrave de Hesse qui l'a fait embaumer et envoyer au duc de Saxe [27].

Les textes babyloniens et étrusques contiennent déjà les archétypes et les formes mêmes des *mirabilia* et des *praesagia* du XVe et du XVIe siècles. On y retrouve les hommes à double corps et tête double dont la venue annonce le renversement du souverain, des troubles dans l'état ou le divorce dans la famille.



FIG. 8 - NAISSANCES MONSTRUEUSES : ENFANTS NÉS EN 1114 ET EN 1235, HARTMANN SCHEDEL, LIBER CHRONICARUM, NUREMBERG, 1493.

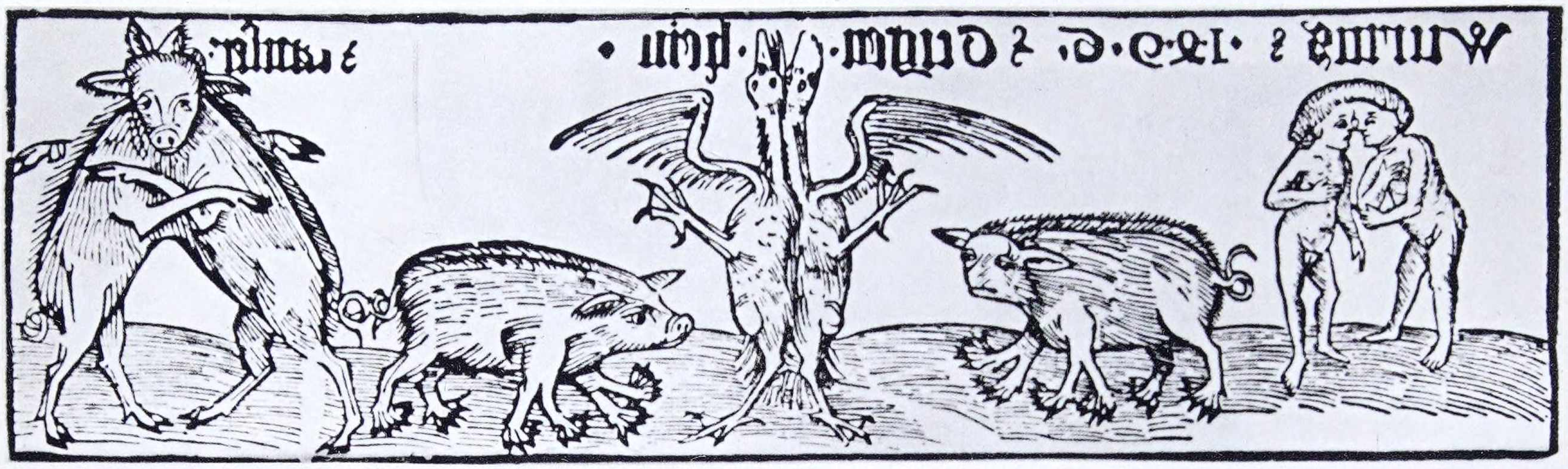


FIG. 9 - NAISSANCES MONSTRUEUSES : SÉBASTIEN BRANT, JUMEAUX DE WORMS (1495), OIE DE GUGENHEIM (1495) ET TRUIE DE LANDSER (1496), FEUILLE VOLANTE, BALE, 1496.

Si l'enfant nouvellement né ressemble à un lion, le pays sera conquis par une puissance étrangère.

… *Si une femme met au monde un enfant*

— *qui a les mains et les pieds comme des nageoires de poisson, le Seigneur sera malheureux et il y aura famine dans le pays ;*

— *qui a trois pieds, deux à leur place normale et le troisième entre eux, il y aura grande prospérité dans le pays…*

déclare, dans une fastidieuse énumération, un traité chaldéen [28].

C'est sur ce fonds millénaire que s'établissent les sciences divinatrices et les doctrines des prodiges romains qui servent de trait d'union entre les deux mondes. Lorsque Tite-Live signale, dans ses *Décades,* les phénomènes étranges de la nature, il continue une tradition dont l'origine conduit vers le berceau de la magie et dans la nuit des temps. Il les relate en historien, sans autre considération. L'an 204, par exemple, fut marqué, entre autres, par les événements surnaturels suivants :

… *A Antium, des moissonneurs avaient trouvé des épis couverts de sang. A Céré, un porc était né avec deux têtes. A Albe, on avait vu deux soleils. Un boeuf avait parlé dans la campagne de Rome…* (*Livre* XXVIII, II).

Voici une source d'inspiration et un modèle immédiat des chroniqueurs, comme Rolevinck ou Schedel. Les *mirabilia* de l'*Histoire Romaine* étaient d'ailleurs extraits et réunis dans un recueil spécial, le *Prodigiorum Liber*, par Julius Obsequens [29], dès le IVe siècle, avant le règne d'Honorius (395-423), tant ils avaient frappé alors. Mais les illustrations du conte latin ressuscité ne cessent jamais de reproduire les figures anciennes du moyen âge qui, elles aussi, étaient, à l'origine, alimentées en grande partie par les prodiges d'Orient.

Le quadrupède et l'homme à double corps et tête unique de Brant, son oiseau bicéphale retrouvent la sûreté et la rigidité de leurs combinaisons premières. Les systèmes spécifiques du XII^e siècle, multipliant symétriquement les éléments à l'intérieur du même schéma, se restituent méthodiquement avec leurs thèmes fondamentaux. L'évolution est analogue à celle de l'*Hortus Sanitatis* (1491), où se refait, de son côté, la faune archaïque des deux plafonds messins qui comporte également des créatures doublées et même un personnage à deux têtes dont on voit maintenant aussi plusieurs descendants. Les stucs de Hildesheim (c. 1190) et le relief tardif d'un chapiteau de Notre-Dame de Maestricht en offrent d'autres représentations



A.



B.

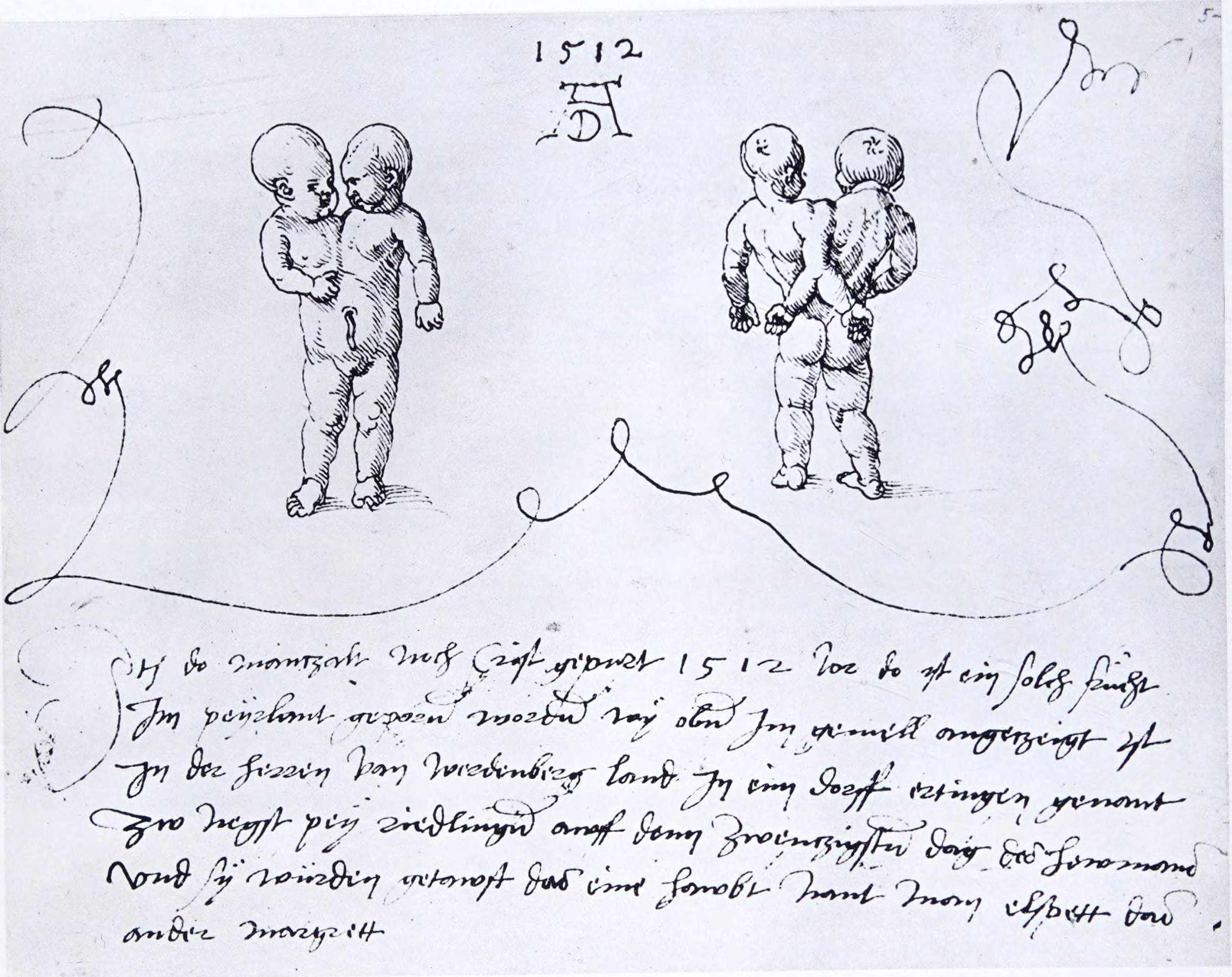


C.

FIG. 10 - PERSONNAGES DOUBLES : A. MAESTRICHT, CHAPITEAU, FIN DU XII^e SIÈCLE. - B. METZ, PLAFOND, VERS 1220. - C. SÉBASTIEN BRANT, JUMEAUX DE RHAIN, 1499.

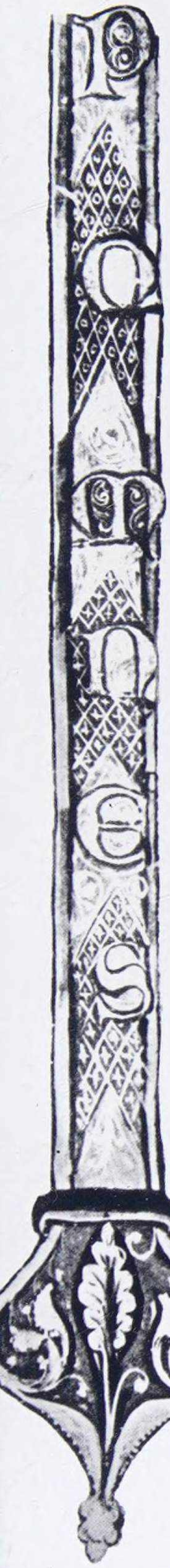
romanes, préfigurant la dernière période (fig. 10). Mais, entre temps, le motif qui appartient à un répertoire général, survit dans divers groupes. Un homme à quatre bras et deux torses combat un dragon couronné, en bas de page du *Psautier* de Belvoir Castle (fol. 72, c. 1250). Le *Dialogue de Placides et Timeo* (*Livre des Secrets aux philosophes*, fin du XIII^e siècle), [30] attribué à Jehan Bonnet, décrit un monstre analogue :

> *... femmes furent nées qui estoient .II. par dessus la ceinture et par dessous n'estoient que une seule chose, et si n'avoient que .II. piez. et avoient .II. testes, .IIII. bras, .II. poitrines, .II. bouches, .IIII. yeux et .I. nombril ...*



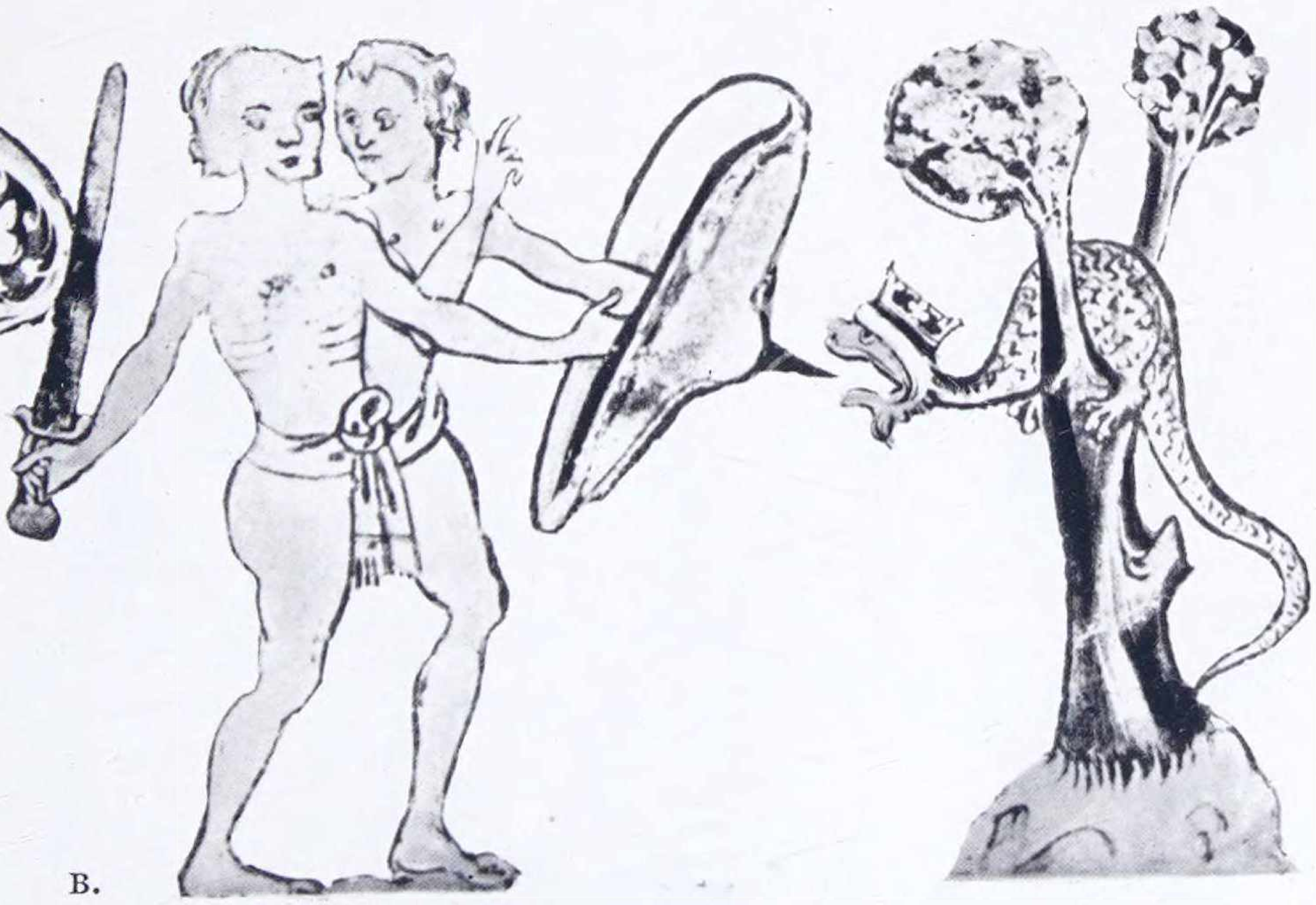
A.

FIG. II - PERSONNAGES DOUBLES : A. DÜRER, ELISABETH ET MARGARETE. - B. PSAUTIER DU DUC DE RUTLAND, DROLERIE MARGINALE, C. 1250. BELVOIR CASTLE.



posant la question si de tels êtres ont une âme ou deux, avec une préférence pour la première solution. Il s'agit bien déjà d'une naissance contrefaite qui « advint en une de nos parties » et non d'une race étrangère. La même naissance s'est produite en 1316 à Florence et c'est Pétrarque (*De rebus memorandi*)[21] qui en donne la description. Deux *Livres d'Heures* (c. 1340) [31], à l'usage de Metz, la cité même qui en possède un spécimen primitif, se servent ensuite de l'homme doublé, pour les Gémeaux du Zodiaque. Les *Missgeburten* germaniques le rétablissent toutefois avec une force et une constance particulières. On ne les retrouve pas seulement dans la *Chronique de Nuremberg* mais aussi dans une gravure de Bâle (1499) [32], avec l'enfant né en Bavière, à Rhain. Dürer qui, par ailleurs, a dessiné en s'inspirant de Brant, la double truie de Landser [33] reproduit à son tour, sans doute d'après l'ouvrage de Schedel (fol. CCXVII), un nouveau-né à double torse — Elisabeth et Margarete — qui vint au monde, en 1512 dans un village bavarois et dont chaque tête reçut un baptême séparé [34] (fig. 11). Des filles identiques, Elsbeth et Elisabethen, figurent sur une feuille volante de la même date [35]. Chez Léonard de Vinci [36], le personnage devient allégorie du plaisir et de la peine, de la vertu et de l'envie, inséparablement unis, dans les symboles alchimiques — de la ramification de la matière, le soufre-mâle et le mercure-femelle, en deux corps principaux [37]. Mais il s'agit toujours des mêmes êtres.

Les générations d'hommes bicéphales, qu'il ne faut pas confondre avec les hommes bifrons de souche gréco-romaine, par excellence, se succèdent régulièrement pour aboutir à un essor nouveau. De même que dans les représentations d'architecture et de ses ornements sculptés, la reprise d'un mythe antique suscite un réveil roman. La doctrine des monstres prophétiques et des naissances monstrueuses ne revit pas seulement éparpillée dans les *Chroniques* ou sur des feuilles volantes isolées. Elle se refait intégralement.



B.



3

Tous les auspices et tous les monstres qui apparurent, lors du règne de Maximilien Ier, sont réunis par son historiographe et astrologue, Joseph Grünpeck, dans le recueil de 1502 [38]. On y retrouve à l'intérieur du même tableau l'oie de Gugenheim, la double truie de Landser, les jumeaux de Worms, un homme à quatre bras et deux têtes, auxquels s'ajoutent un homme enceint, entouré de douze enfants, une pluie de feu, deux personnages barbus tenant la lune. Les paysans, les bêtes épouvantés courent dans la plaine, se précipitent dans l'eau, se réfugient dans les cavernes, à la vue de ces spectacles, tandis que le monarque se dresse, face au monde bouleversé, tel saint Antoine devant l'assaut universel du diable (fig. 12). La composition fait pendant à la peinture contemporaine de Bosch.

Les signes maléfiques, la pluie de sang, la pluie de feu, les astres, les comètes annonciatrices de la fin des rois (Darius, Xerxès, Alexandre le Grand) et des royaumes (Médie, Assyrie) d'Asie sont évoqués ensuite en guise de références historiques sur la validité de ces présages. Cléopâtre voit sortir du Nil un dragon ailé. Deux guerriers se battent dans le ciel de Rome. Le système est présenté, dans cet ensemble, en relation avec l'Antiquité classique et orientale. Dans un de ses ouvrages suivants [39], le *Judicium* astrologique pour Ratisbonne (s.l., 1515), Grünpeck signale les jumelles unies, de 1511, que Dieu et la nature ont fait paraître pour signifier la déchéance du Saint-Empire, avec ses mœurs efféminées, ses inconstances politiques, ses luttes, ses guerres intestines ainsi qu'il le déduit de l'analyse serrée de toutes les formes de leur anatomie. Les interprétations symboliques sont constamment associées à l'anormal.

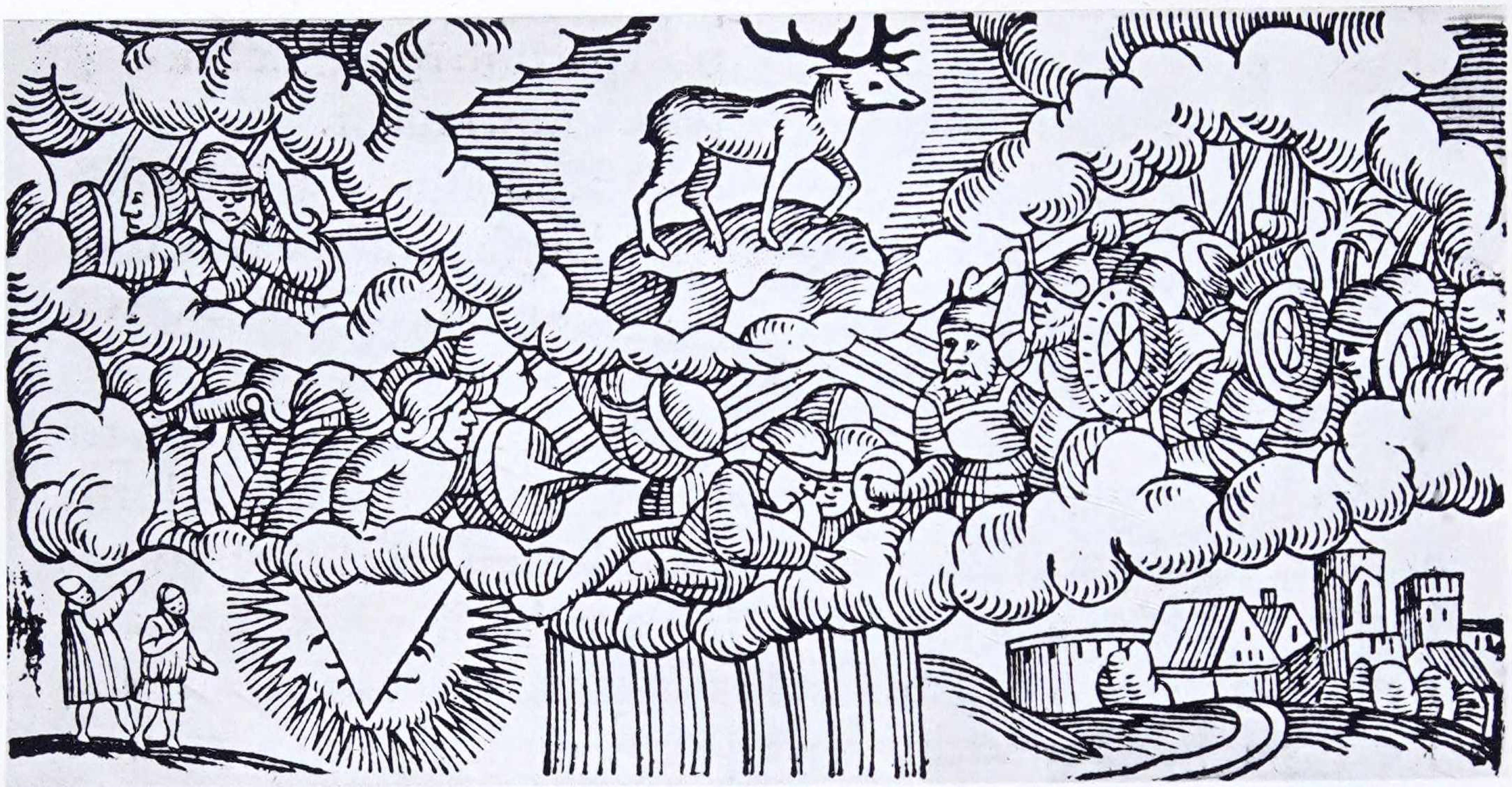
La Réforme favorise ces théories. Luther lui-même écrit le 23 mai 1525 qu'un arc-en-ciel et la venue à Wittenberg d'un enfant sans tête, pareil aux *akephaloï* de la Lybie occidentale d'Hérodote, et aux Blemmyes de Pline et d'un enfant à trois pieds, comme dans un texte chaldéen, prédisent la mort de Frédéric le Sage [40]. La publication chez Alde, en 1508, à la suite de Pline le Jeune, de Julius Obsequens, d'après un manuscrit en possession d'un certain Jodocus de Vérone, donne une nouvelle impulsion à la propagation de la croyance dans un contexte nettement antiquisant. Le traité est réédité à Florence en 1515, à Paris en 1518, à Lyon en 1529. Entre temps, Polydore Vergile travaille, de son côté, à trois livres (*De Prodigiis*), sur les sibylles et les oracles des Anciens, sur les monstres et les corps prodigieux, « sur les auspices, présages et autres monstrueuses merveilles » qui apparurent jusqu'à la veille de son époque.

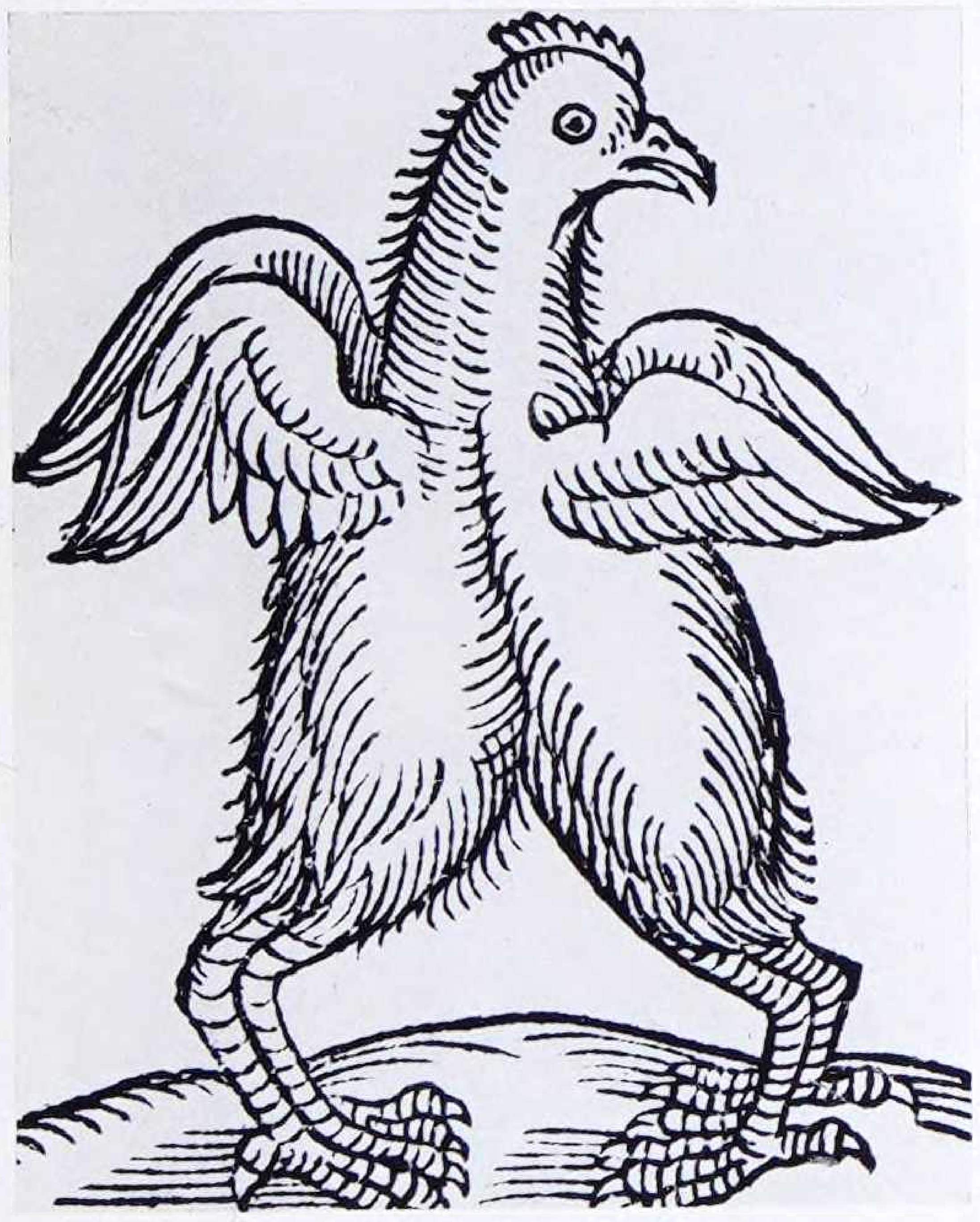
La guerre entre Henri Ier et Louis XI le Gros fut annoncée par la naissance, avant 1111, d'un poulet à quatre pattes, l'expansion des Turcs, en



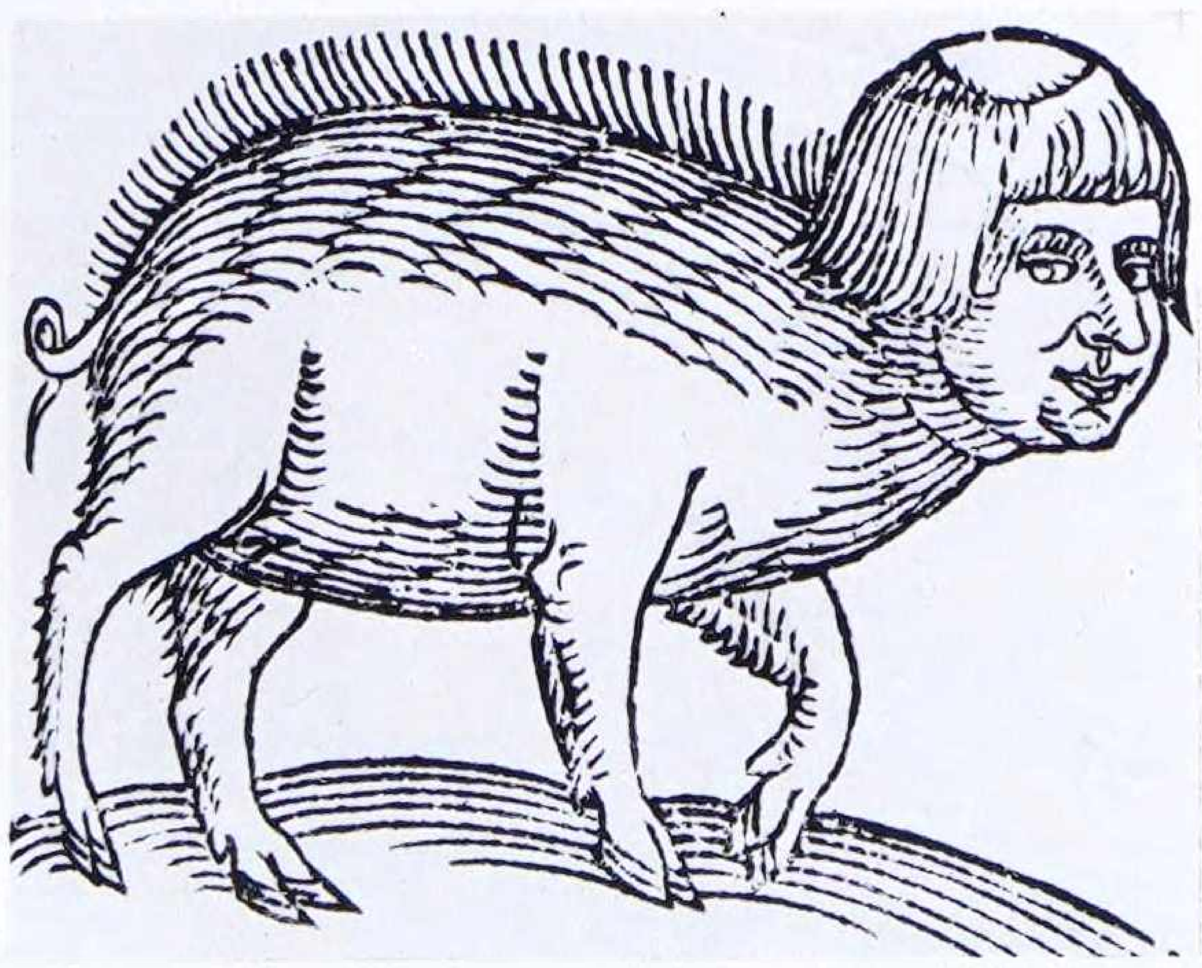
FIG. 13 - PRODIGES DE JULIUS OBSEQUENS : BERNARD SALOMON, PRODIGES DES ANNÉES, 204, 172 ET 161, LYON, 1555.

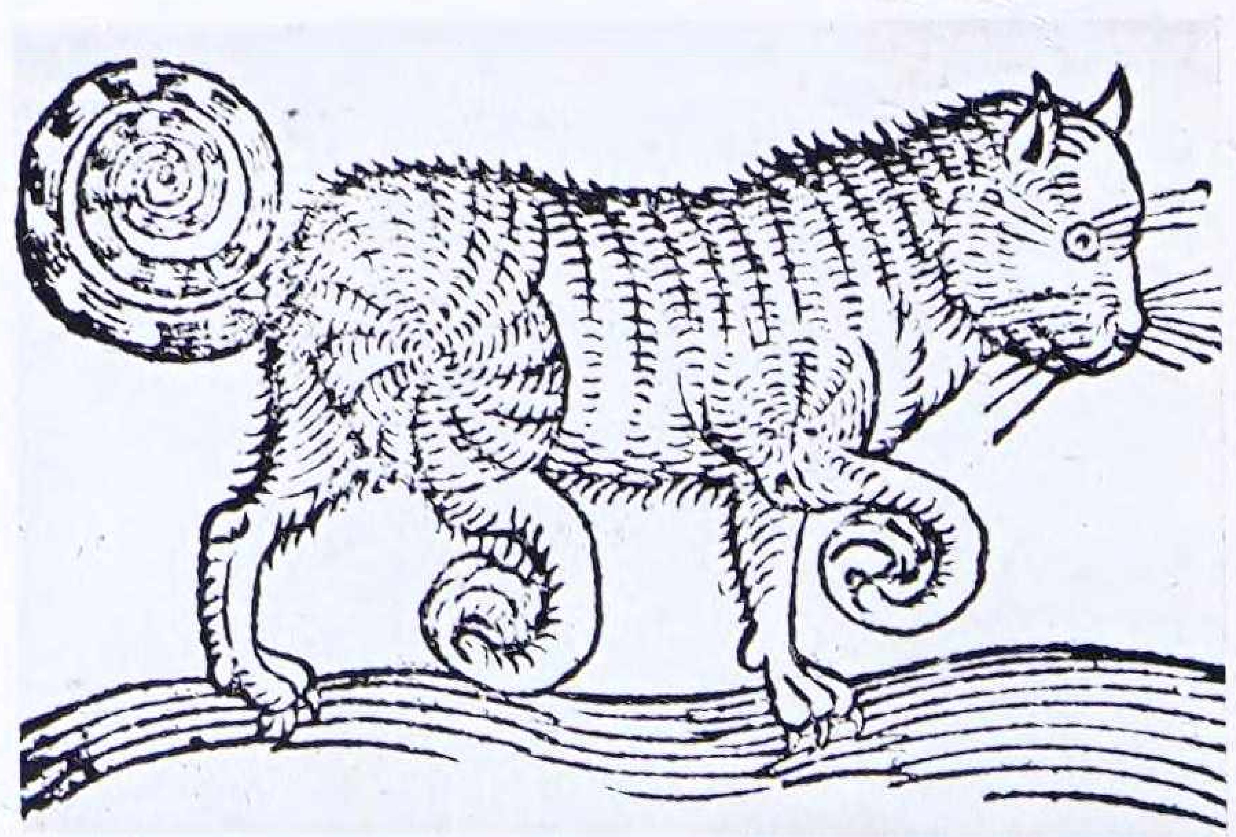
FIG. 12 - AUGURES DU TEMPS DE MAXIMILIEN Ier : RECUEIL DE JOSEPH GRUNPECK, 1502. INNSBRUCK, 315.





1456, par celle d'un enfant ayant des dents... L'ouvrage fut terminé en 1526 à Londres. Il est joint à l'édition de Julius Obsequens en 1552 à Bâle [41], par Conrad Lycosthènes, pseudonyme grec de Théobald Wolffhard, originaire de Ruffach, en Haute-Alsace. Le volume est jalonné de figures isolées : un homme à tête d'éléphant (en 207), un porc (en 204), et un agneau à double tête (en 195), un enfant double (en 150)... Mais la version française, publiée trois ans plus tard à Lyon, chez Jean de Tournes [42], contient une abondante illustration de Bernard Salomon, artiste qui a exécuté, pour ce même imprimeur, l'*Apocalypse* d'après la *Bible* wittenbergeoise. Le graveur procède, d'ailleurs, d'une façon similaire, en assemblant sur la même planche plusieurs prodiges différents qui correspondent à la même période : ainsi pour l'an 172 avant J.-C., il y a un enfant bicéphale, un autre amputé d'une main et un serpent « au poil long et pendant » au corps « semé de macules d'or »; dans les nuages, trois soleils, des torches







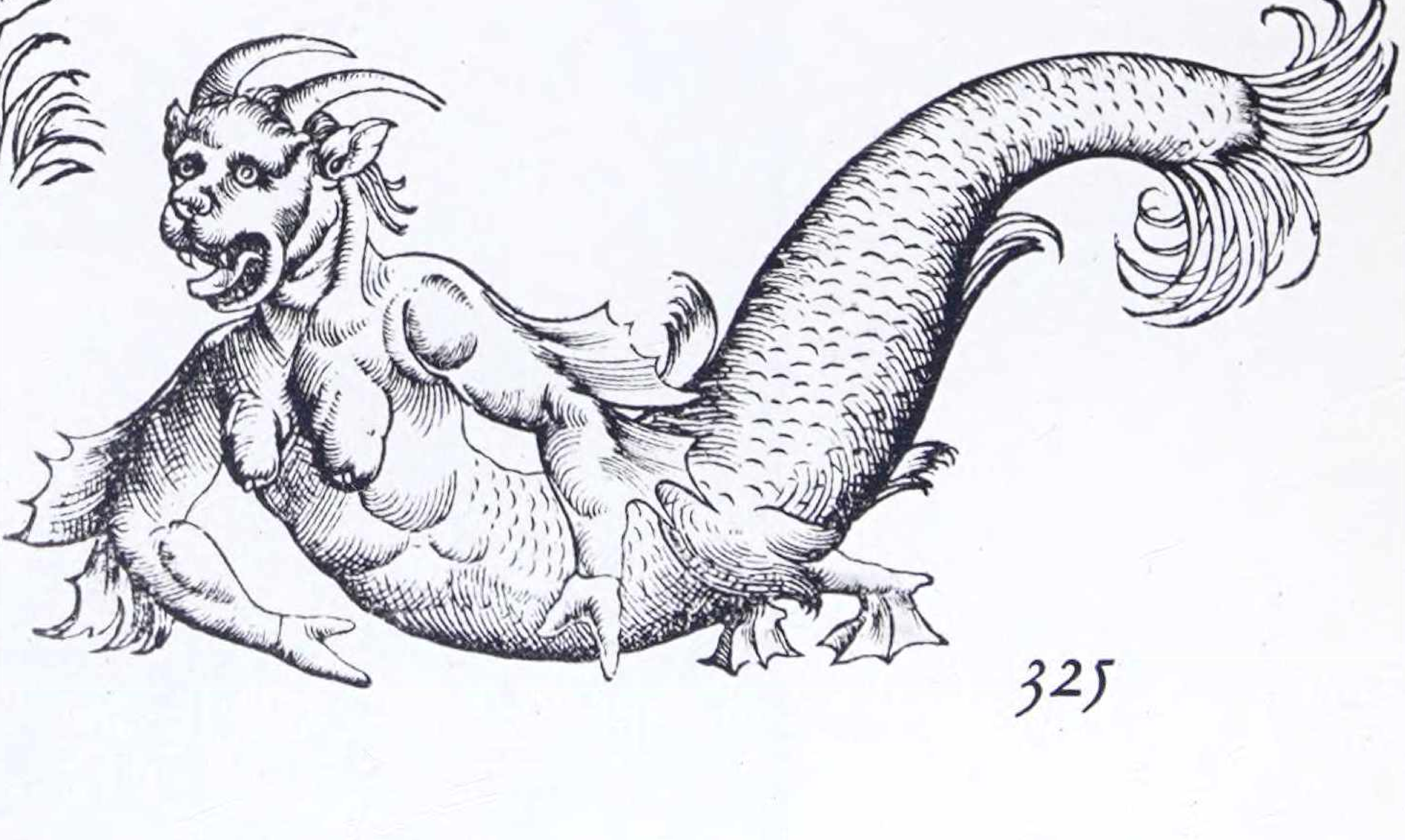
et des falots ardents, un arc avec la flèche braquée sur le temple de Saturne (fig. 13), pour l'an 1493 (Polydore Vergile), deux jumeaux conjoints et un demi-chien, pareil à un centaure, qui signifient les meurtres perpétrés sous le pontificat d'Alexandre VI Borgia. Le dessin est d'une fermeté et même d'une grâce tout italiennes, non sans rapport avec l'école de Fontainebleau, mais les sujets et le principe de la composition où les étrangetés s'entassent dans un espace réduit, sous le même ciel et dans le même paysage de catastrophe, rejoignent les visions de Grünpeck et les éclats des *Tentations* flamandes dont les grotesques ne tardèrent pas à envahir les marges des livres du même éditeur.

Lycosthènes ne se contente pas de publier des textes d'auteurs anciens et récents. Lui-même travaille à un ouvrage monumental (*Prodigiorum ac ostentorum chronicon*), englobant toute l'histoire du monde, depuis la Chute, en 3959, jusqu'à l'année de sa publication à Bâle, en 1557, où naquit un enfant mâle avec une tête sans front, posée directement sur les épaules, symbolisant cette œuvre. Pour réussir son tour de force, l'érudit a dépouillé de nombreuses sources : traités antiques et médiévaux, travaux contemporains. Il cite Albert le Grand et Paracelse, Luther et Mélanchthon, les chroniqueurs, les géographes et les naturalistes de son temps. L'illustration compte environ deux mille figures (fig. 14). Elle utilise les planches de la *Cosmographie universelle* de Sébastien Munster, dont la troisième édition (1556) [43] venait de paraître dans la même maison d'Henri Pierre. Deux ouvrages zürichois, le traité des animaux de Conrad Gesner [44] et le traité de la géné-



A.

FIG. 15 - MONSTRES DE CONRAD GESNER : A. MONSTRUM SATYRICUM (ÉD. 1551). - B. ICHTYOCENTAURUS (ÉD. 1560).



B.

EN PAGE DE GAUCHE ET EN HAUT A DROITE : FIG. 14 - PRODIGES DE CONRAD LYCOSTHÈNES : PRODIGIORUM AC OSTENTORUM CHRONICON, BALE, 1557.


P
G
V
A
M
H
I
R
MF



FIG. 16 - MONSTRES MARINS SEPTENTRIONAUX : SÉBASTIEN MUNSTER, COSMOGRAPHIE, BALE, 1556.



A.

B.



ration des hommes de Jacques Rüff (1554)[45], où un chapitre important est consacré aux enfants imparfaits, résultant d'imperfections des fonctions organiques, ont également fourni certaines catégories nouvelles à cette extraordinaire collection. On y retrouve les prodiges de Schedel, les *Missgeburten* de Brant, les naissances allégoriques de la Réforme, le rhinocéros de Dürer que le roi Emmanuel de Portugal avait reçu vivant de l'Inde en 1513, le dragon anglo-normand d'Apocalypse aux sept têtes couronnées, amené, en 1530, de Turquie à Venise, puis envoyé à François Ier et qui valait alors six mille ducats. Une planche spéciale, celle de Munster (1556), réunit les monstres septentrionaux, tels qu'ils ont été représentés dans l'histoire des peuples nordiques d'Olaus Magnus, évêque d'Upsal, parue à Rome en 1555[46]. La *vacca*, le *vitellus*, le *porcus* et même le *rhinoceros marini* y perpétuent la tradition des poissons hybrides de Megenberg et de l'*Hortus Sanitatis* (fig. 16). Parmi les toutes dernières acquisitions, notons aussi le *monstrum satyricum*, à pattes d'oiseau et de chien, à tête humaine, avec des excroissances bizarres sous le menton, capturé en 1531 dans la forêt de Salzbourg (Gesner), les serpents à double et triple tête de l'an 196 (Munster, 1556), les prodiges de Ravenne, de 1512, cornu, ailé, sans bras, à pied unique d'oiseau, et de Cracovie, de 1543, avec une trompe pour nez, des têtes de chien aux coudes, aux genoux et sur la poitrine (Rüff), parmi les prodiges inédits — un chat triple né à Bâle, en 1554, un mouton à trois têtes, en 1555, à Halberstadt, une vache bipède, en 1556, en Germanie. Les créatures merveilleuses renaissent sans cesse sur le même fonds des formes et des techniques médiévales. Leurs images alternent avec les représentations de la nature bouleversée, des lunes et des soleils triples (Schedel et Obsequens), des pluies de têtes, d'étoiles et de croix (Grünpeck, 1508)[47], de pluies d'oiseaux et de poissons. Des armées et des navires (Obsequens) surgissent sur les nuages comme dans un monde à l'envers. L'ouvrage eut un immense succès. Même les traités de la zoologie nouvelle, établissant les bases des études objectives, subissent son influence et en ressentent la marque. Le livre des animaux aquatiques (Zurich, 1558 et 1560) de Gesner, publié après les livres des quadrupèdes et des oiseaux, multiplie les espèces fabuleuses. A la famille des prodiges de la mer d'Olaus Magnus, et au dragon apocalyptique, il adjoint l'*ichtyocentaurus*, « peint à Anvers d'après nature » (fig. 15), le lion couvert d'écailles comme chez Schedel, l'évêque et le moine marins dont les antécédents se trouvent sur un vitrail de Rouen, chez Thomas de Cantimpré et dans les *Bestiaires* lui faisant suite, mais reproduits d'après Rondelet (1554)[48] qui dit que ces figures lui ont été communiquées par Gisbertus, un médecin allemand. Les êtres irréels, recueillis de tous côtés, y sont disséminés parmi les poissons ordinaires et étudiés comme sur le vif.

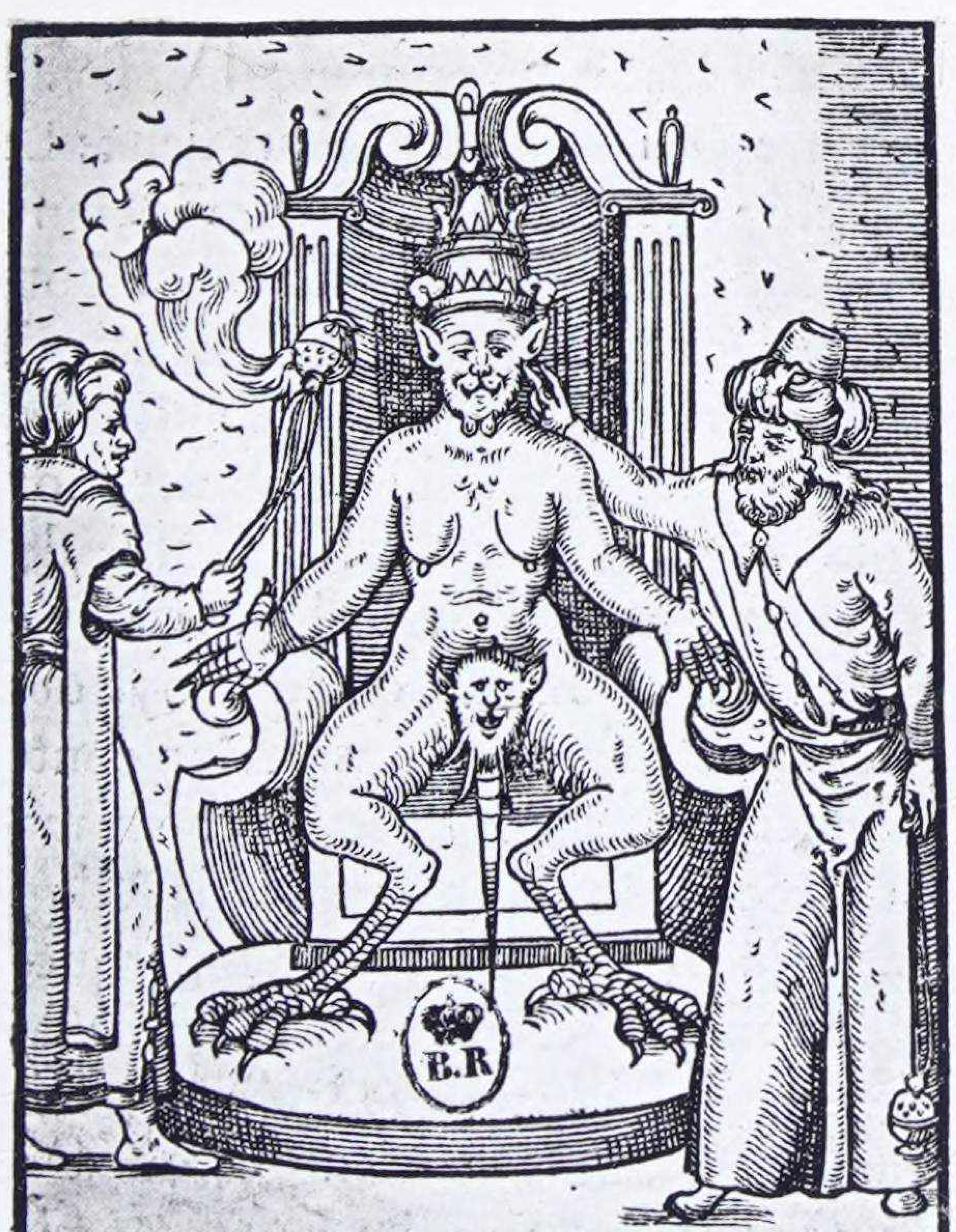
FIG. 17 - ÉVÊQUE DE LA MER : A. CONRAD GESNER, ICONES ANIMALIUM, ZURICH, 1560. - B. RECUEIL DE LA DIVERSITÉ DES HABITS, PARIS, 1562.

A DROITE :
FIG. 18 - HISTOIRES PRODIGIEUSES : A. PIERRE BOAISTUAU, LE PRODIGE DE SATAN, PARIS, 1560. -- B. SÉBASTIEN MUNSTER, DIEU DE KALIKUTH, BALE, 1544.

Les corpus les plus complets et les plus méthodiques du fantastique ont été constitués en Suisse, vers le milieu du XVIe siècle. En face d'Anvers, où il revit au même moment dans le sillage des *Tentations* et des *Enfers*, se dressent Zurich et Bâle où il est englobé dans les systèmes des connaissances positives modernes. C'est même la pensée humaniste, avec son côté érudit, sa veine encyclopédique, qui contribue directement à un retour et à un prolongement du moyen âge tératomorphe, en pleine époque de classicisme.

4

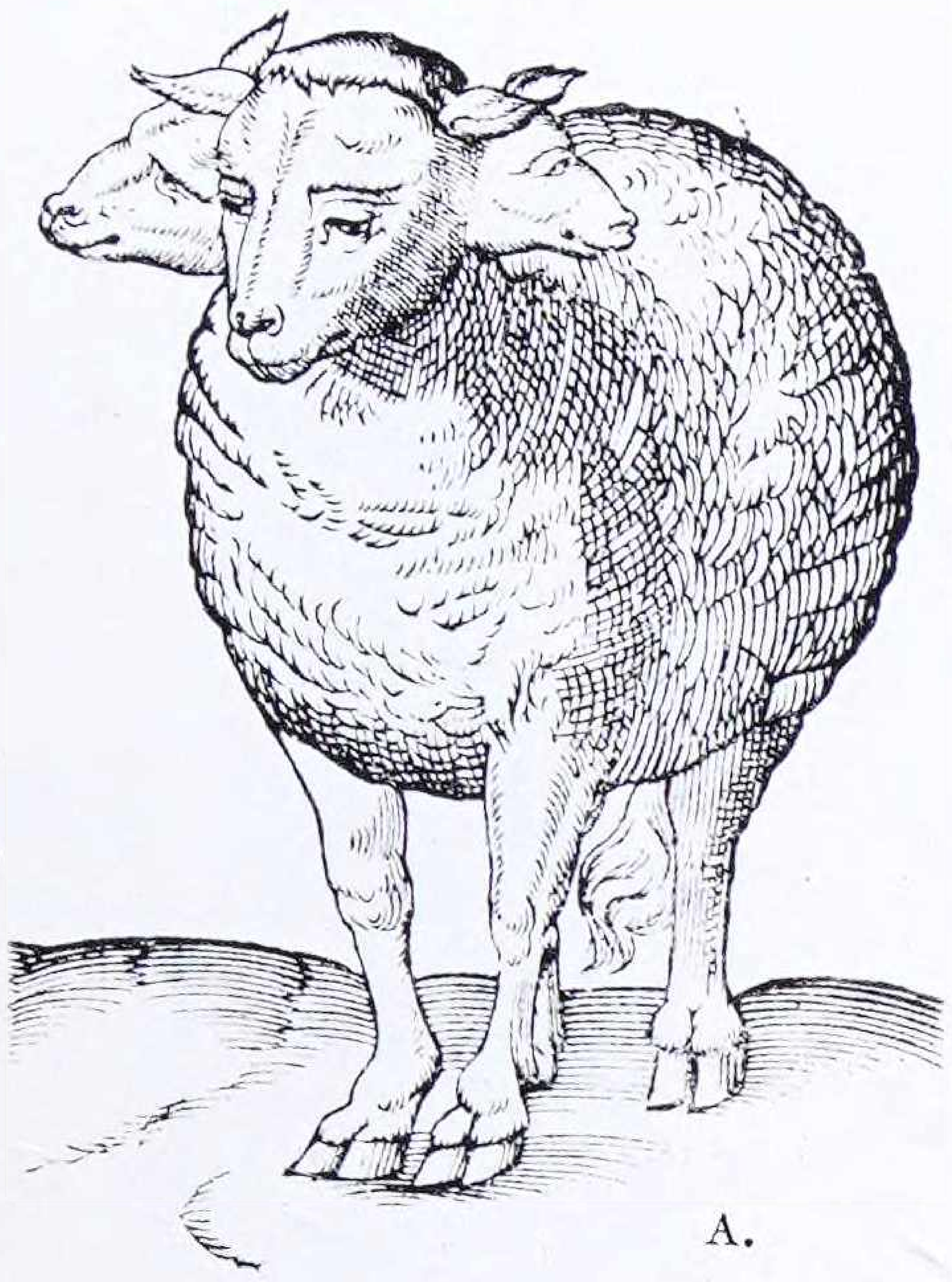
Le pôle et une nouvelle « réserve » de monstres rayonnent dans toutes les directions, jusqu'à Paris, où leur action se croise avec la vague flamande. Même François Desprez commence par en subir l'influence avant ses *Songes Drôlatiques* breugheliens. Le *Recueil de diversité des habits* (Paris, 1562) reproduit l'évêque et le moine de la mer d'après ce dernier groupe (fig. 17) dont plusieurs éléments ont déjà été repris et refondus dans un traité nouveau sur les *mirabilia* (1560) [49]. Le Lycosthènes français est un Breton, Boaistuau. A part son prédécesseur immédiat qu'il cite en premier lieu dans la préface, l'auteur évoque Julius Obsequens et Polydore Vergile, Munster, Rüff, Cardan [50], toutes les autorités dans ce domaine. Les *Histoires prodigieuses* contiennent *Les prodiges et illusions de Satan*, ainsi que *Les causes principales de la génération des monstres*, les causes physiques, les causes astrologiques (toute forme et tout destin terrestres correspondent à une configuration sidérale), leur signification prophétique.



A.



B.



A.

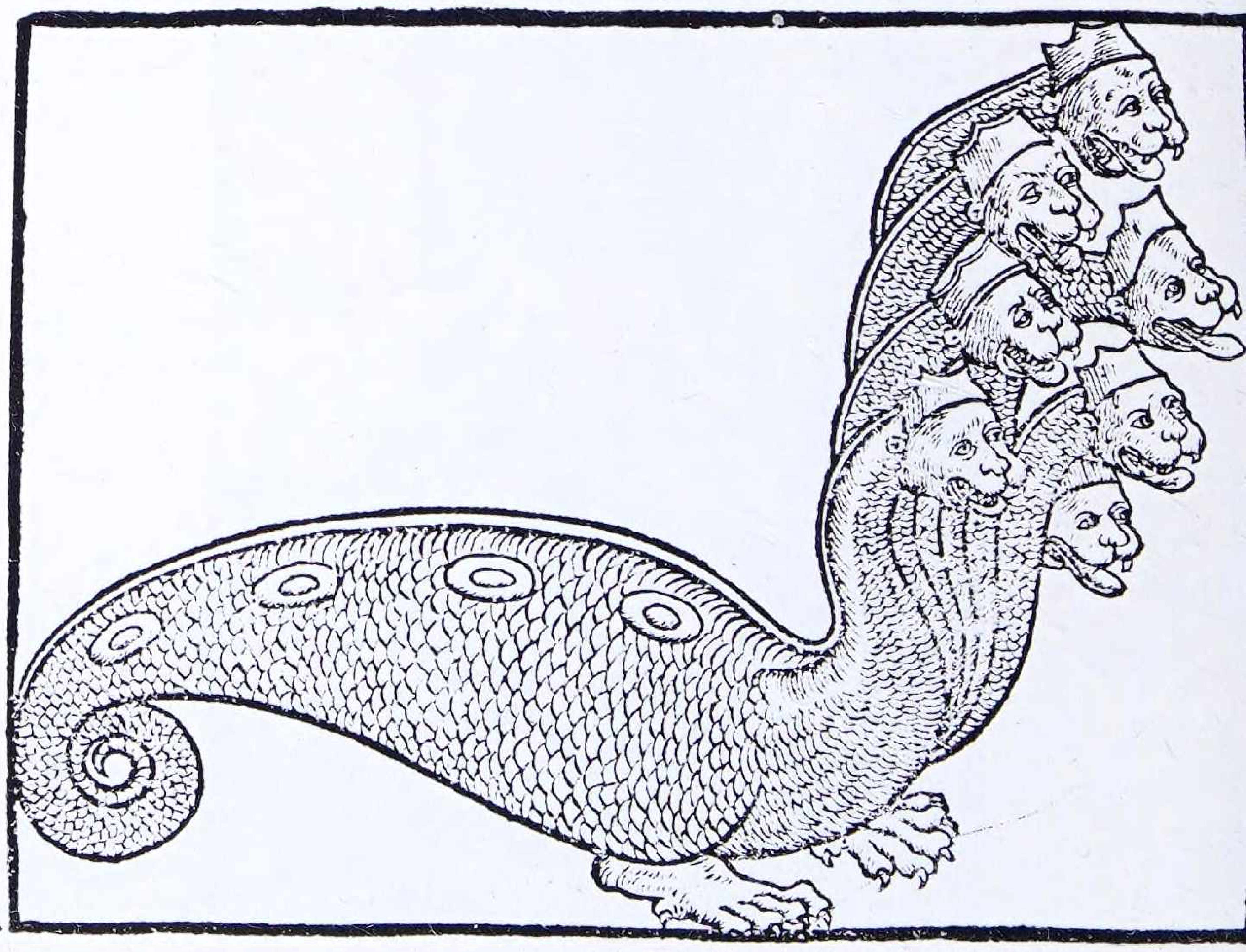
Le *Prodige de Satan* est représenté par le *Dieu de Kalikuth* (Calcutta) de Munster, « dieu qui domine le ciel, la terre et le monde entier » (fig. 18). De Lycosthènes-Gesner, il y a le *monstrum satyricum* de Salzbourg, de Lycosthènes-Rüff, les monstres de Ravenne et de Cracovie, de Lycosthènes-Schedel, des hommes et des femmes doubles de l'Inde, de Sarzare et de Bavière, de Lycosthènes, le serpent monstrueux à tête septuple que François de Valois a reçu, embaumé, comme présent des Vénitiens (fig. 19), de Lycosthènes aussi, l'image de la comète en forme de glaive [51], de 1527, « quand Bourbon mit Rome à sac ». Le livre reparaît après quelques rééditions, en 1575 à Paris, complété par Belleforest, dont *La Cosmographie universelle de tout le monde* (Paris, 1575) se base sur Sébastien Munster, en 1594 à Anvers, avec, en plus, une longue dissertation du même historien ainsi que les traités de Tisserant, de Hoyer et de Sorbin, évêque de Nevers, se répétant continuellement dans un fatras d'histoires et de légendes. Mais le système ne tarde pas à se refaire une fois encore dans des domaines différents.

Des deux apports périphériques, flamand et germanique, que l'on voit se rejoindre vers 1560 dans les centres parisiens, sans jamais s'entremêler, c'est le bestiaire de l'Est, transmis par les ouvrages d'érudition, qui l'emporte. A Boaistuau, qui vit encore dans la spéculation et dans la fable, succède un esprit rationnel, Ambroise Paré, le premier chirurgien du Roi et l'un des pionniers de la médecine moderne. Né en 1517, un an avant Lycosthènes (1518-1561), il lui survit de vingt-neuf ans, en assurant sa descendance dans les sciences naturelles. Un livre tout entier de ses *Œuvres* (Paris, 1575) [52] traite la question des créatures informes en plus de trente chapitres. C'est une nouvelle compilation des mêmes séries auxquelles s'ajoute, dès la deuxième édition (1579), la *Cosmographie du Levant* d'André Thevet, parue à Paris même, en 1575, après sa publication lyonnaise [53]. Parmi les causes des monstres, Paré évoque l'ire de Dieu, les œuvres diaboliques et l'imagination des femmes enceintes regardant les images

FIG. 19 - SERPENT A SEPT TÊTES : A. CONRAD LYCOSTHÈNES, BALE, 1557. - B. PIERRE BOAISTUAU, PARIS, 1560.



A.



B.

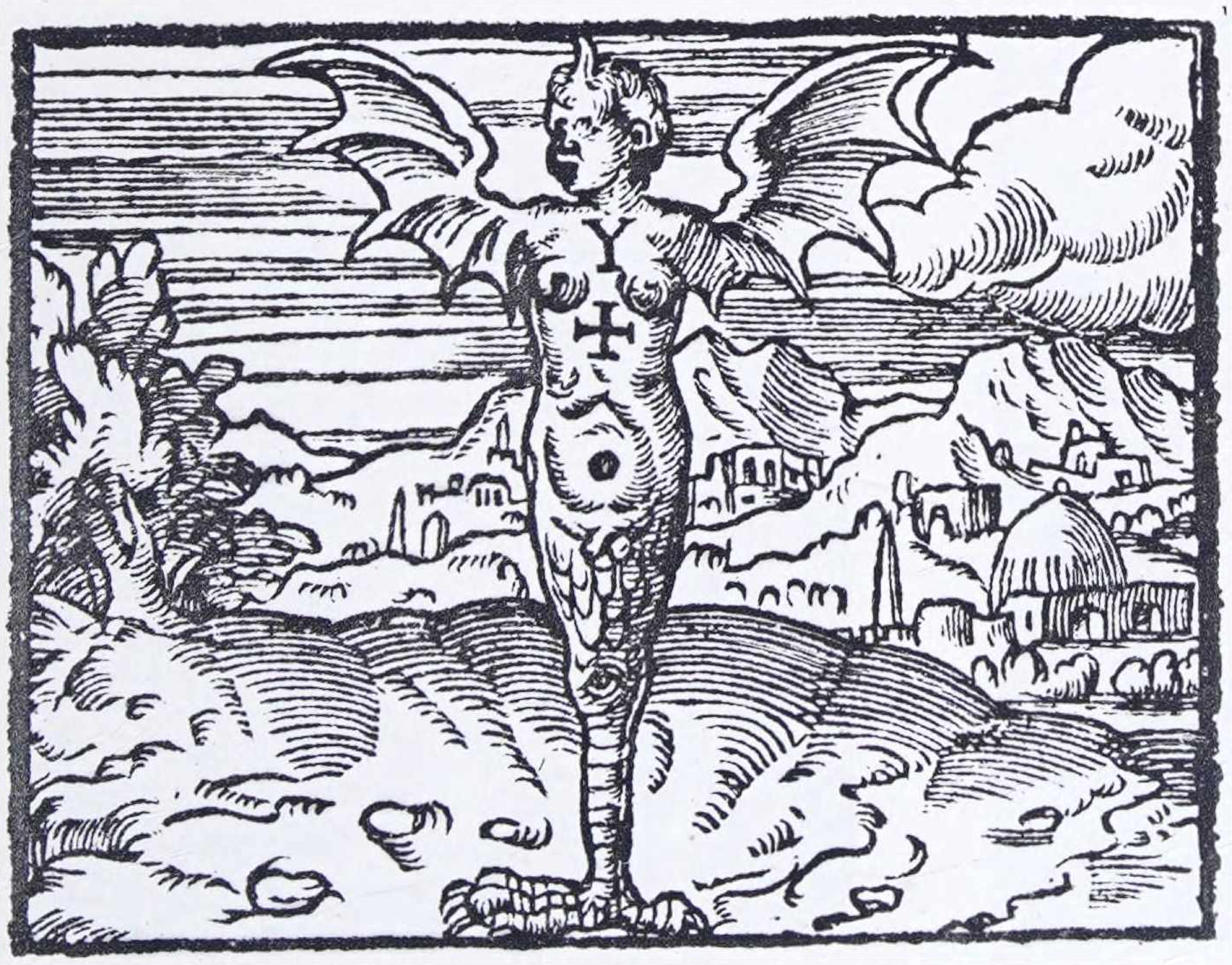
contrefaites qui s'impriment dans leur sein, ainsi que c'est le cas du veau-moine luthérien, né dans un village de Saxe. Mais c'est surtout comme médecin qu'il cherche à déceler, en suivant Rüff, leur mécanisme physiologique. Les choses s'expliquent naturellement : les hommes à tête, à membres et à torses multiples sont dus à des excès lors de leur conception. Les jumeaux de Worms, reproduits par Munster d'après Brant, en offrent un exemple. Les enfants sans tête, sans mains, sont dus à des insuffisances de même nature, les hybrides — à des croisements, ainsi le porc à tête humaine, né en 1110, et l'homme-chien, né en 1493, cités par Lycosthènes. Pas un instant, l'authenticité de ces prodiges n'est mise en doute. Ils continuent du reste à se produire : en 1564, à Bruxelles, un quadrupède mi-homme, mi-porc, en 1571, à Anvers, un chien à tête d'oiseau. La double truie de Landser et les garçons soudés de Worms revoient le jour, en 1572, à Metz et aux Ponts-de-Cé. Dans la seconde édition, l'agneau à triple tête de Halberstadt renaît, en 1577, près de Melun (fig. 20). Le réalisme fantastique des imagiers se ressaisit avec l'éveil d'une pensée réaliste.

Tous les traités scientifiques et historiques de tératologie qui se succèdent au cours du xvii^e siècle relèvent de ces répertoires complexes, constitués après une période d'accalmie, dans une résurrection anachronique des traditions et des courants multiples. Les figures sont reproduites en masse par Schenck (Francfort, 1609) [54], par Liceti (Padoue, 1634) [55], par Ambrosini (Bologne, 1642) [56], dans sa publication d'Ulisse Aldrovandi, naturaliste et médecin bolonais contemporain d'Ambroise Paré dont il fait largement état, par Schott (Wurzbourg, 1662) [57]. Le développement reprend sur les deux plans : chroniques et physiologie, symbole. En Allemagne, Jean Théodore de Bry, fils d'un Liégeois fixé à Francfort-sur-le-Main présente les thèmes et les compositions de Bosch-Breughel sous le titre d'*Emblemata Saecularia* (1611) [58], tandis qu'en France, le Père Jésuite Menestrier, un casuiste, qui fut ordonnateur des fêtes de Louis XIV,

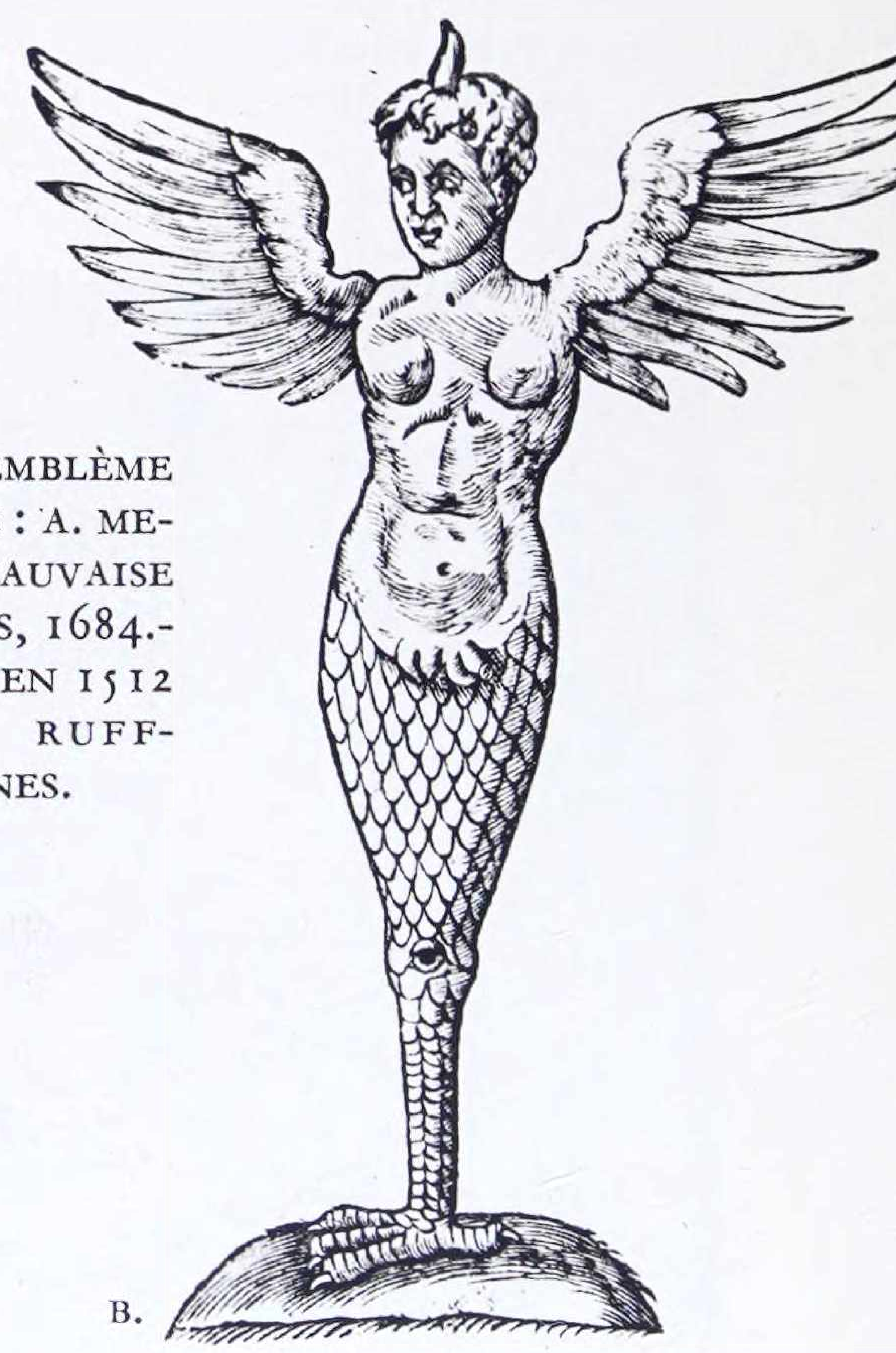


B.

FIG. 20 - MONSTRES D'AMBROISE PARÉ : PAGE DE GAUCHE : A. AGNEAU A TRIPLE TÊTE, NÉ EN 1577 PRÈS DE MELUN. - B. DOUBLE PORC, NÉ EN 1572 A METZ.



A.

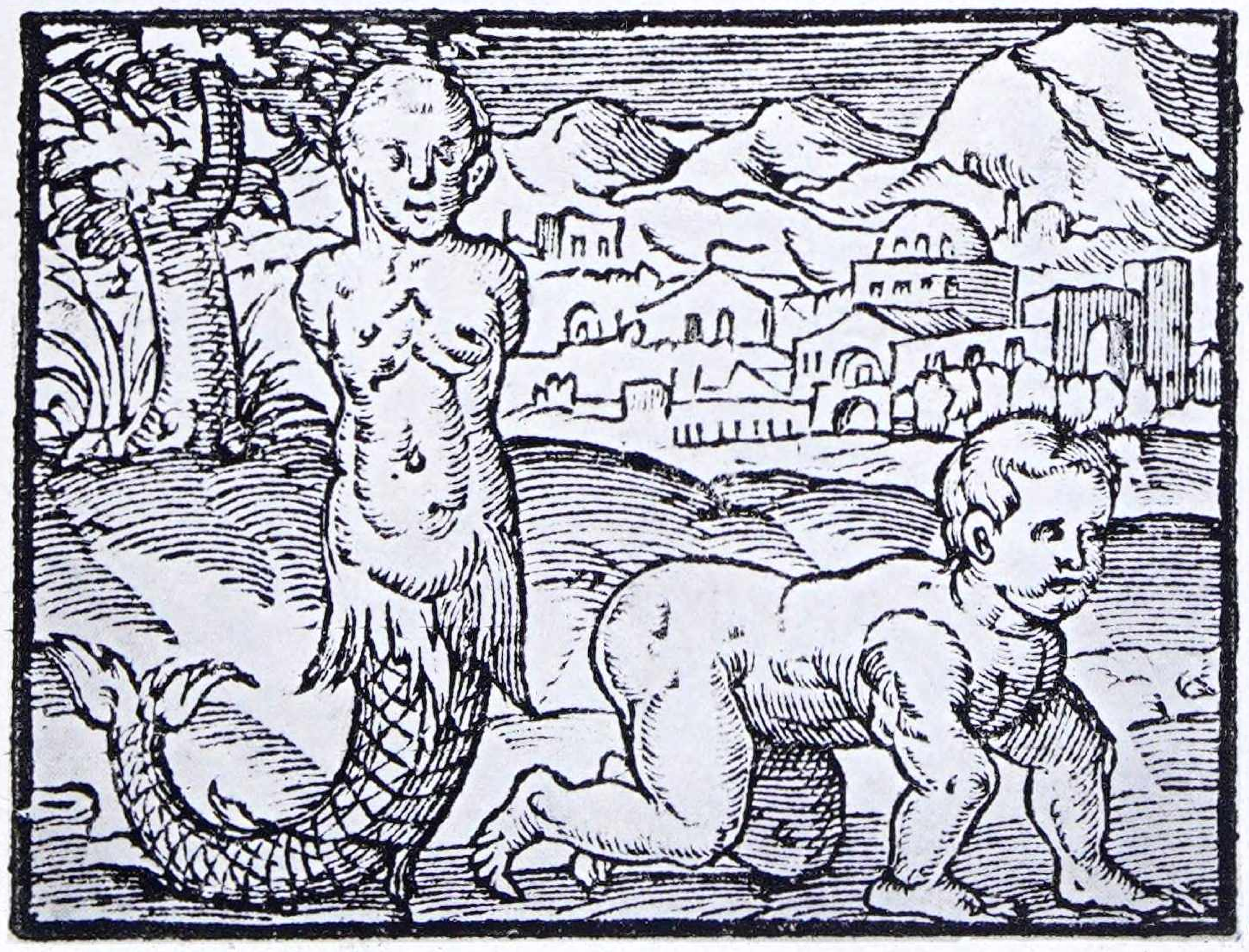


B.

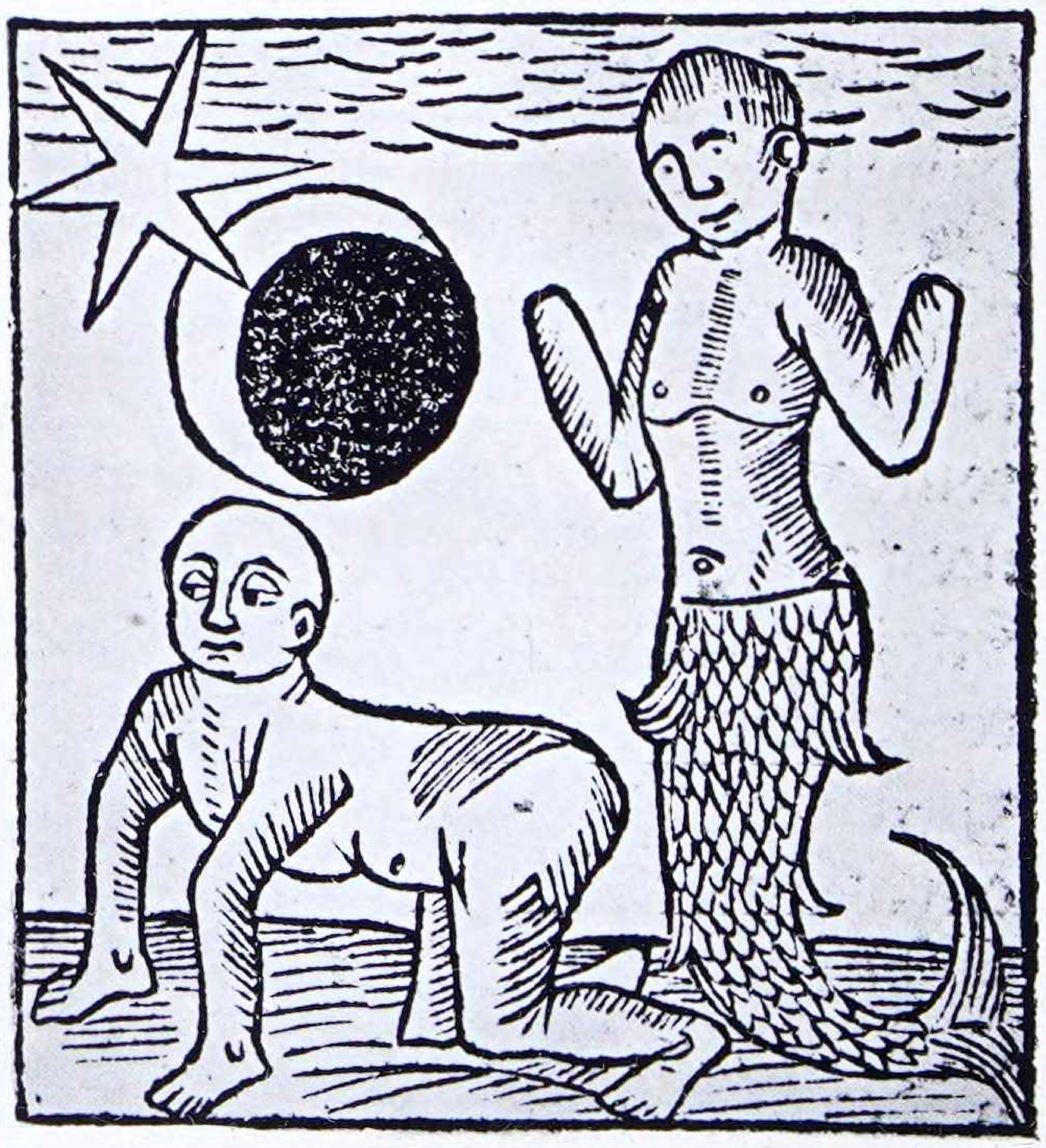
FIG. 21. - EMBLÈME TÉRATOMORPHE : A. MENESTRIER, LA MAUVAISE POÉTIQUE, PARIS, 1684.- B. MONSTRE NÉ EN 1512 A RAVENNE, RUFF-LYCOSTHÈNES.

puise largement dans les images germano-suisses, pour ses allégories (Paris, 1684) [59] dépassant, par la témérité de leurs interprétations, les plus étranges rappels mnémotechniques du xv^e siècle. L'homme à patte d'oiseau (le monstre de Ravenne) incarne la mauvaise poétique : « la tête avec le pied n'eut jamais pe rapport » (fig. 21). L'homme à têtes de chiens sur les articulations (monstre de Cracovie) est l'éloquence qui abuse des citations et des clichés : « et cet emblème sera académique ». Le quadrupède à tête humaine et les excroissances en forme de cœur sous le menton (*monstrum satyricum* de Salzbourg) — la chimère prise dans le sens général de l'illusion car il faut de la prudence (de la tête) et du courage (du cœur) pour la vaincre. Plusieurs de ces dessins sont retransmis par Boaistuau, Paré, Aldrovandi. Mais le religieux a eu recours aussi aux premières sources. Parmi celles-ci, il cite un *Mirabilis Liber* de 1524 [60] et c'est avec les prodiges de Rolevinck (1481), la sirène-poisson et l'enfant à quatre pieds, nés lors d'une éclipse solaire en 584, qu'il représente le « sphinx et son énigme de l'homme qui marche au commencement à quatre pieds, puis à deux et enfin à trois » (fig. 22). La superposition à la légende d'Œdipe d'une composition médiévale, reproduite en contrepartie à trois siècles de distance et dans le milieu même où règne le faste et tous les raffinements nouveaux, révèle une extraordinaire vitalité des figures archaïques. Rétabli dans un dernier sursaut au lendemain de son époque, le monde dont les systèmes morphologiques et poétiques relèvent des fonds accumulés dans l'Occident gothique et roman, se survit et continue à se répandre. L'humanité ne cesse jamais d'aimer les monstres et elle les trouve là où ils sont. Pour les esprits classiques, le moyen âge entier en porte le cachet. Tout en cheminant jusqu'au réveil romantique en marge de l'évolution générale, il se ranime régulièrement au sein du maniérisme et du baroque. Quelle que soit la période qu'il traverse, le moyen âge posthume est, tout d'abord, un moyen âge fantastique.

FIG. 22 - EMBLÈME TÉRATOMORPHE : A. MENESTRIER, LE SPHINX ET SON ÉNIGME DE L'HOMME, PARIS, 1684. - B. PRODIGES DE L'AN 584 DE ROLEVINCK, GENÈVE, 1481.



A.



B.

Conclusion



E moyen âge gothique n'est pas figé dans un seul ordre de lois. Il évolue sans cesse sur des assises solides et dans un renouveau périodique des éléments qui ont diversement marqué ses premières phases. Le mécanisme des réveils comprend deux mouvements convergents : révolution cyclique, à la base même de la biologie des formes, et inégalité des rythmes historiques où les attardements particuliers parviennent à l'heure d'une reprise générale. Il est articulé d'une même façon pour les systèmes successifs qui se combattent. Le prolongement des fonds antiques impériaux dans les foyers de l'Est et du Nord-Est de l'Europe a retransmis à l'Ile-de-France les germes d'un humanisme médiéval qui, déposés à un moment et sur un sol propices, ont renversé le cours du développement et transformé la face de l'Occident entier. Le prolongement des fonds romans sur la périphérie a atteint à son tour la période de fléchissement de la pureté attique du XIIIe siècle, leur permettant une réintégration massive. Les survivances et les résurrections se suivent et s'enchevêtrent en faisant fusionner des partis différents. Lorsqu'il dépasse le stade du classicisme, le monde gothique où tout fut opposé, à l'origine, au monde roman, en favorise lui-même une renaissance. A la sérénité et à la grâce affectée succèdent le drame, la farce des formes surabondantes et convulsives. Avec ses caprices pittoresques, ses architectures féériques, ses masques et ses figures pathétiques, ses marmousets et ses grotesques, le stade « hellénistique » prépare le chemin à un reflux du fantastique.

Les persistances et les transpositions directes en établissent, de leur côté, les fondements dès le début. La faune romane s'attarde dans plusieurs groupes de chapiteaux. Elle se replie sur les consoles où reparaissent aussi les acrobates et les atlantes architecturaux dont les mouvements et les disproportions contrastent avec le calme et la mesure de la plastique contemporaine. Les roses anthropomorphes, les cercles d'animaux scellant les clefs de voûtes, reprennent aussi, en les recomposant sur un support nouveau, les mêmes techniques ornementales associées au même répertoire. Les sujets et les principes morphologiques se restituent au sein des courants mêmes qui ont le plus contribué à les détruire. Le bestiaire monumental se refait autour de la gargouille antique. Les hommes foulant les animaux renaissent avec la vague carolingienne. Dans le décor des manuscrits,

les dragons subsistent à l'intérieur des lettres. Des raffinements géométriques créent une nouvelle espèce de monstres filiformes rivalisant avec les abstractions des calligraphes anglo-irlandais du haut moyen âge, sans en anéantir l'aptitude à la vie. Les croquis de Villard de Honnecourt révèlent à la fois les sources et les dessous techniques des grandes acquisitions récentes et une continuité. Sans doute, les survivances conservent-elles, dans toutes leurs manifestations, un caractère souterrain. Elles durent à l'ombre des statues, en marge de la sculpture et de la miniature de l'époque, mais tout en attendant la période du cycle révolu qui en commande le retour.

C'est une continuation en pleine lumière et un essor nouveau qui définissent, par contre, un complexe des formations latérales. Anachronisme et stabilité, anachronisme et évolution caractérisent les principales séries constituées à une certaine distance des centres novateurs. Le même niveau chronologique y correspond pendant longtemps à une extrême diversité des stades. Tandis que Chartres et Amiens élèvent leurs belles figures sur les façades, en mettant sous leurs pieds les créatures des générations précédentes, dans les régions se déployant du Rhin jusqu'au Danube, des archaïsmes et un baroque romans répandent à profusion sur les portails, les frises, les chapiteaux, une faune et une humanité monstrueuses. C'est également au moment même de la conquête de la réalité que l'on y voit se multiplier les plus curieux hybrides du poisson, les perspectives bouleversées avec des édifices croulant en tous sens, les planisphères faisant tourner des têtes d'animaux soufflant les vents, les chœurs angéliques et les symboles souvent étranges se rapportant à la matière et à l'esprit. La démonstration de la métamorphose graduelle d'une écrevisse en une fleur, dans un recueil styrien, date, elle aussi, du temps de l'éclosion de la nature dans les cathédrales gothiques. Les personnages et les dragons continuent à se dresser et à courir dans les initiales avec la même sauvagerie qu'auparavant.

Sur la périphérie diamétralement opposée, du côté de la Manche, le bestiaire fabuleux n'est pas moins abondant. Il est fréquent dans le décor sculpté, avec les clefs de voûtes et les écoinçons entre les arcs comme foyer d'expansion et, plus encore, sur les pavements où ils foisonnent dans des compartiments en échiquier et dans des cercles, procédant des thèmes cosmographiques des mosaïques gallo-romaines. Le conte des animaux connaît maintenant sa plus belle floraison, en Angleterre d'abord, en Normandie, en Picardie, dans l'Artois ensuite, en refondant les traditions figuratives et littéraires dans des compilations nouvelles. Deux autres cycles légendaires, l'*Apocalypse*, tout en illuminations surnaturelles, et les *Enfers*, reproduisant les visions irlandaises avec la cruauté des formes

du XIe-XIIe siècle, éclatent en face de l'apaisement dans la clarté et la douceur au cœur du continent. L'enluminure des manuscrits reprend de très anciennes drôleries dont la prolifération ébranle l'architecture même de la page en pénétrant dans les assises et sur le pourtour de la colonne du texte. Les bouts de lignes zoomorphiques renouent avec une formule insulaire du VIIIe siècle, les dessins marginaux avec un mode anglo-saxon du XIe siècle. Mais l'extension se fait dans un débordement roman. Les marges sont reconquises par les dragons. Les figurines qui s'y répandent, à leur suite, sont les grotesques et les gymnastes primitivement emprisonnés dans les initiales et entravés par leurs spirales. Des formations et des transformations sans fin seront suscitées par cette évasion. Dans le réseau de survivances périphériques, ce sont ces branches Nord-Ouest qui ont le plus contribué à l'intégration du passé dans les systèmes rénovés, en en fixant les directions fondamentales et qui ont eu le plus grand rayonnement. Les courants d'Outre-Manche parviennent à différentes reprises avec leurs bizarreries et leur virtuosité technique jusqu'au centre de l'Europe en retrouvant les routes qu'ils ont déjà suivies au cours du IXe siècle.

Mais les réveils proprement dits relèvent d'une évolution organique. Ils se produisent comme une libération des refoulements, au moment où les barrières fléchissent dans l'atmosphère d'effervescence, au lendemain de la sérénité et de la paix. Le processus se précipite en s'uniformisant dans un grand nombre de secteurs, à mesure que l'on approche de 1300.

Tout bouge, tout se refait dans le décor sculpté. Les axes des figures se brisent et se multiplient. Les volumes s'enflent ou se déchirent. Les traits s'animent, deviennent caricaturaux ou dramatiques. Mais, à travers ces bouillonnements, se rétablissent à chaque instant des procédés et des schémas, des thèmes et des images qui ont régné sur l'art du XIIe siècle et qui ont survécu dans des foyers et sous des états différents. Les atlantes, les acrobates et les « nageurs » renaissent en se réintégrant dans l'ordre constructif avec des mouvements convulsifs et souvent emphatiques. Les animaux antithétiques en X, en as-de-cœur, les créatures à double tête ou à corps double, les êtres composites reparaissent de tous côtés. On les retrouve sur les clefs de voûtes, dans les écoinçons entre les arcs, même dans des médaillons quadrilobés, réservés, jusqu'alors, à des reliefs gothiques par excellence. Les compositions des chapiteaux sont transposées sur les consoles des supports architecturaux. Les miséricordes des stalles reprennent méthodiquement leurs sujets spécifiques. Les frises zoomorphiques revivent à la fois sur les corniches et sur les chapiteaux, abandonnés pendant longtemps à la végétation. Des bêtes étonnamment romanes surgissent à l'intérieur des touffes, des choux frisés et des crochets de la décoration flamboyante. Ranimés par un essor commun, tous les dépôts

archaïsants et archaïques commencent à circuler et alimentent le développement nouveau.

Une reprise des éléments romans par les figurations d'architecture dans les tableaux des peintres en accompagne la dernière phase. C'est un roman semi-gothique, un roman fantaisiste, mêlé de Byzance et d'Islam, enfin un roman pur qui se répandent, associés de plus en plus souvent aux cités fabuleuses, à la Terre Sainte, à la Jérusalem Céleste, aux temples hébraïques, aux églises-paradis. Dans les juxtapositions symétriques d'un édifice roman avec un édifice gothique, l'un symbolise la *Bible*, l'autre l'*Evangile*. Enigmatiques pour les esprits du temps, les monuments du XII[e] siècle leur apparaissent auréolés par la légende des mondes et des âges lointains. Ils s'y confondent aussi avec des monuments romains. Des chapiteaux romans sont reproduits encore par les « tailleurs d'antiques » de la première Renaissance.

Dans l'ornementation du livre où toutes les fantaisies se nouent et se renouent sur les bordures de la page, le foisonnement est dominé par des contrastes. Inaugurée en Angleterre par l'expansion et par l'affranchissement des créatures romanes, en France gothique par l'épanouissement de l'« hellénisme » médiéval, la marge décorée combine différemment les artifices contre nature et la nature aux artifices. Elle court le long du texte et de l'illustration du manuscrit comme un divertissement, les intermèdes burlesques d'un mystère de théâtre, comme des exhibitions de ménageries et d'animaux savants, des tours de force de bateleurs dans une kermesse. Des êtres contrefaits ou fabriqués avec des membres disparates, des « babouins » de la même classe que les « prodiges des beautés difformes » décrits par saint Bernard, des bêtes singeant les hommes, des personnages déguisés en bêtes, des parodies, des scènes pittoresques surgissent sur les branches des plantes grimpantes et les méandres des dragons en y montrant des « choses à anvers » pareilles à celles des fabliaux. Les bouffonneries et les énigmes de la Création se déploient dans un décor plaisant, telle une image de l'antimicrocosme.

C'est dans les ateliers du Nord, s'échelonnant de la Manche jusqu'au Rhin, que l'on voit se constituer les principales séries des marges fleuries de bizarreries et de drôleries, traitées avec une verve et une imagination déchaînées, mais leur propagation est foudroyante. Avec l'école de Jean Pucelle, Paris confère aux grotesques les plus pervers, dont quelques-uns sont d'origine anglaise, une élégance maniérée. Des exotismes byzantins et islamiques abondent en Italie et en Espagne. Dans les écoles du Midi de la France, certaines figures retrouvent la virulence et la rigueur insensées des traditions tératologiques locales. Par la concentration et par le rayonnement, le rôle de la bordure du livre fut capital pour le réveil général

des monstres. Les murs, les voûtes, les plafonds enluminés, les vitraux mêmes, reproduisent la faune marginale, au cours du XIVe siècle : nous sommes à une époque de primauté de l'art du manuscrit dans la peinture. La recherche du réalisme dans le surréel, qui s'accentue progressivement, ne fait qu'en accroître le mystère. En succédant aux grotesques gothiques, les drôleries, issues de la décoration des « grottes » de Rome, concluent l'évolution par la révélation d'une première source.

Un autre élément de ce décor, la lettre animée, connaît de son côté, une nouvelle vogue. Des alphabets entiers sont reconstruits avec des personnages et des animaux enchevêtrés et tournoyant dans un vertige de précision. Ils s'établissent surtout dans les foyers de l'Est et du Nord-Est où les initiales zoomorphiques ont survécu intactes jusqu'à la fin du XIIIe siècle, mais se refont aussi, périodiquement, en France. Le fonds roman qui intervient diversement dans les anomalies de la nature et de la forme s'y réaffirme avec force.

La réaction contre un ordre naturel se développe par les *marginalia*. Elle ne tarde pas à pénétrer dans la vie même en l'intégrant dans la fiction et en faisant de la fiction un facteur de la vie.

Dans les tableaux cosmographiques, la réalité redécouverte se substitue aux signes et aux figurations conventionnelles, distribués sur leurs cadrans. Des sites familiers surgissent à l'intérieur des cercles et des sphères de l'univers. Des cercles et des sphères de l'univers apparaissent dans les paysages qui nous entourent. Des représentations religieuses et profanes, traitées avec le « réalisme » de l'époque, prennent place dans les couronnes du Zodiaque et des planètes. Inversement, la géométrie cosmique s'imprime dans les compositions des scènes. Les auréoles « astronomiques » disposent dans leur lumière les anges et les saints sur les mêmes courbes et les mêmes axes que la personnification des astres dans les roues du ciel. Et c'est l'irradiation divine qui retransmet l'épure de l'harmonie universelle dans la configuration des groupes et du terrain environnants. Les figures régulières et les images vivantes se heurtent, se superposent, s'interpénètrent, en reprenant le jeu de l'abstraction avec un monde renouvelé.

L'introduction des perspectives paysagères, paysages urbains, paysages champêtres, dans la mappemonde géométrique en T, ne fait qu'en consacrer et raffermir le schéma, malgré l'exploration de la sinuosité des continents par les marins, apparaissant comme les contours exacts des choses chez les sculpteurs et chez les peintres. La connaissance de la terre se développe en relation avec ses fables. Même dans les portulans au dessin juste, l'Afrique et l'Europe profilent, parfois, des hommes et des bêtes, les mers — des êtres démoniaques. Les contrées sont souvent illustrées non seulement par les cités réelles ou légendaires, mais aussi par les prodiges qui les

habitent, reproduits d'après les figures des *Bestiaires* ou des grotesques marginaux. Les cartes géographiques deviennent des cartes des singularités et des merveilles.

L'histoire naturelle demeure également inséparable de l'histoire des mondes enchantés. Le sens aigu de la nature gothique domine la représentation de la faune des manuels de chasse, des animaux de la forêt et de la ferme, des singes mêlés à la drôlerie, sans ébranler la trame iconographique et symbolique d'anciens traités zoologiques qui continuent à se répandre et même à s'enrichir en images irréelles. Le succès croissant de Thomas de Cantimpré, dont Conrad de Megenberg donne une version allemande, est à la base de la nouvelle propagation des hommes monstrueux et des hybrides de plus en plus variés qui aboutit à un retour massif des créatures spécifiquement romanes. Les artifices de la disposition et de la forme, les espèces rares qui n'ont encore jamais été incluses dans un *Bestiaire*, toute la famille ichtyomorphe tardive de l'Est, se retrouvent réunis dans un ouvrage rhénan de la fin du XV^e^ siècle où même des animaux normaux se changent en monstres composites par la transposition littérale des noms antiques composés. L'érudition les transfigure selon les procédés qui avaient pris précédemment une extension particulière, précisément dans ces régions périphériques, évoluant alors à contre sens.

Le génie visionnaire qui ressuscite parallèlement à ces spéculations sur la structure de l'univers et de ses êtres, puise, lui aussi, naturellement, aux répertoires constitués dans les milieux et aux époques où ils ont eu le plus grand rayonnement. Le spectre de l'*Apocalypse*, qui hante les esprits avec les prophéties de Joachim de Flore sur la venue prochaine de l'Antéchrist, est incarné par les figures anglo-normandes dont c'est maintenant la période d'expansion dans toute l'Europe. Des archaïsmes violents, des effrois et des éblouissements s'y déploient dans une stabilité hiératique des éléments que l'on voit restitués intégralement en dernier lieu par la xylographie d'après un type primitif. Regroupée et condensée aux Pays-Bas et à Cologne, la vision jaillit sur les planches de Dürer, qui en compose l'orchestration définitive, avec une majesté cosmique des sphères, des astres et des bêtes faisant crouler le monde dans leur éclat et dans leur déchaînement. L'ange aux colonnes en guise de jambes, qui apparaît dans la nouvelle série, relève de la dernière lignée d'hybrides médiévaux.

Le facteur insulaire, à l'origine de la reprise des cycles apocalyptiques, est non moins puissant dans les Enfers qui se rallument après le XIII^e^ siècle. Même la vision classique de saint Paul, que l'on rajoute parfois à la vision de saint Jean, en porte le cachet. Les mêmes apports se ressentent dans les deux modes de représentation : d'une part, des scènes distinctes de supplices se succédant séparément ou réunies dans le même cadre, de

l'autre, une envahissante mêlée d'ensemble. Les arrangements cycliques, méthodiquement suivis dans plusieurs groupes du continent, dont la vision de Lazare conclut le développement par une synthèse populaire, reproduisent avec insistance les châtiments décrits par les explorateurs irlandais du gouffre de Satan ou évoqués par les miniaturistes romans d'Outre-Manche. C'est également l'Enfer anglais, tel qu'il éclate dans un *Psautier* du XIIe siècle, qui se refait avec le cataclysme plongeant les hommes dans le chaos et dans la nuit du *Jugement Dernier* van Eyckien. Les grandes compositions des primitifs septentrionaux sont secouées par la même explosion. Un troisième thème, celui d'un essaim de diables, procède directement de la même source. Il reparaît dans les géhennes mais son essor reprend surtout autour de saint Antoine. Un très grand nombre de figurations qui s'établissent à la suite de Schongauer ont pour modèle initial la *Tentation* romane de saint Guthlac. La substitution d'une image à une autre ou leur surimpression, que l'on voit souvent articuler l'évolution des motifs, commande chacun des renouveaux de l'iconographie antonite. Un conte arabe, une histoire anglaise du saint et une légende bouddhique y interviennent successivement en en élargissant le fond où se soulèvent à la fin toutes les puissances maléfiques.

La Tentation se superpose à l'Enfer. L'Enfer devient une Tentation, en emplissant la terre entière. Son sursaut universel, qui se produit chez Bosch et chez ses acolytes, est dû à la fusion du merveilleux et du terrible dont l'extension préside au regroupement des principales catégories de monstres élaborés au cours du moyen âge dans des domaines différents. Les inventions des sciences naturelles y participent en incarnant la nature diabolique. Les caprices d'enluminure, leurs acrobates et leurs grotesques se répandent comme une dépravation. La marge s'étend au tableau. Les intermèdes divertissants, avec les choses à rebours, deviennent l'un des sujets fondamentaux du drame de l'antimonde féerique. Dans leur ultime rassemblement, les figures fantastiques sont ranimées à la fois par une pensée occulte où tout est hiéroglyphe et par un réalisme obsédant. Transmutation, croisement et greffe y tiennent moins d'une industrie que d'une physiologie du disparate et du difforme. Les reptiles et les insectes, les bâtards de l'ustensile, de l'homme et de la bête, recréent des mélanges surprenants, dans l'abondance et dans la fièvre de l'éruption finale des forces accumulées durant les phases précédentes. Vers le milieu du XVIe siècle, la tératologie flamande lance des pointes jusqu'à Paris et Lyon.

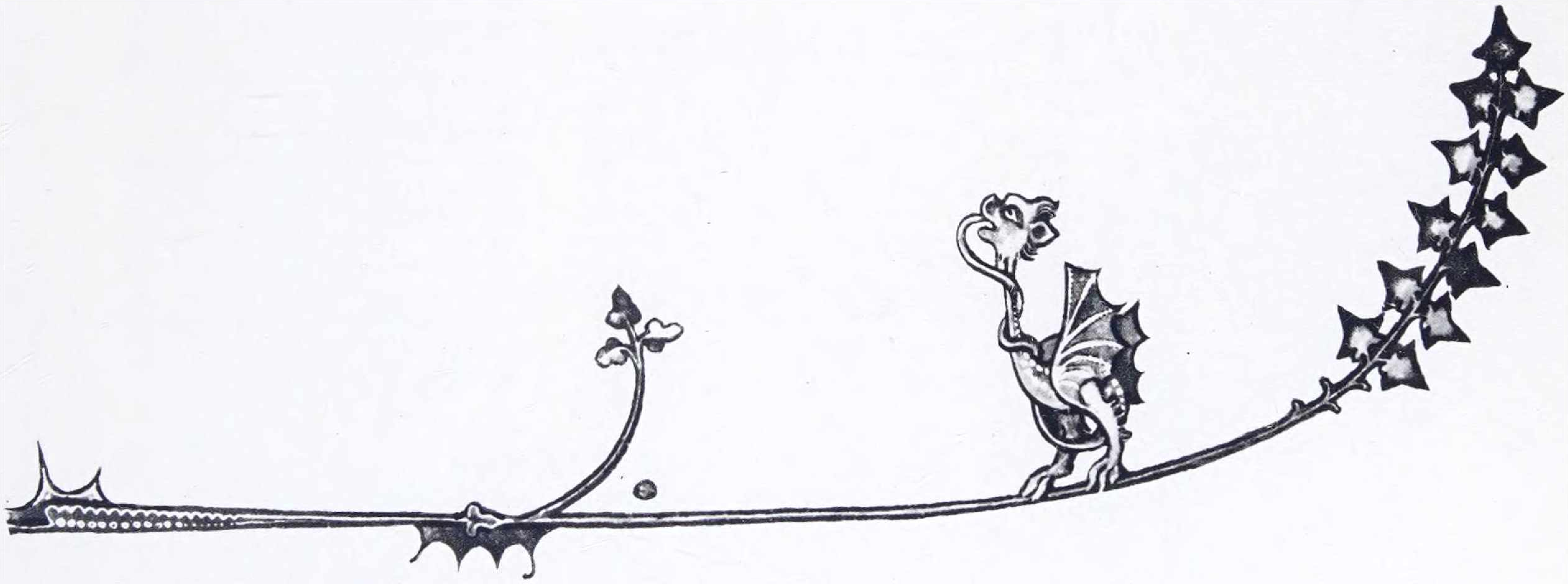
L'allégorie proprement dite se constitue dans la même sphère de l'imagination. La réunion des attributs et des symboles, correspondant chacun à une définition de l'objet, compose un tableau synoptique méticuleusement réglé et, en même temps, un hybride aberrant. La femme parfaite possède

des pieds de cheval, l'homme supérieur — un cou de grue. Dans les images mnémotechniques de l'Evangile, l'aigle de saint Jean reçoit une triple tête, un œil sur le ventre, un couple nu sortant de la poitrine. Les êtres inventés comme instruments de lutte de la Réforme sont surchargés des plus extravagants assortiments anatomiques et présentés comme existant ou ayant existé. Ils rejoignent ainsi le règne des prodiges qui n'appartiennent ni à une classe zoologique ni à une classe infernale, mais aux apparitions surnaturelles et aux naissances contrefaites, enregistrées et commentées par les historiographes. La doctrine d'augures antiques, dont l'origine remonte à la science divinatrice de l'Asie millénaire, revit avec ces *mirabilia*. Les chroniques en font abondamment état, en s'inspirant d'une double source. Les textes reprennent la tradition latine de Tite-Live, l'illustration emprunte aux innombrables groupes de créatures aux têtes, aux corps, aux assemblages multiples qui se sont succédé en Occident depuis le XIe-XIIe siècle. Une fois encore, une Renaissance romaine se traduit par un réveil roman. La généalogie de l'homme bicéphale retrace certains jalons de cette retransmission, suivie d'intégration dans le présent. Le processus s'achève dans les foyers de la stabilité et des anachronismes qui sont en train de ranimer tous leurs bestiaires factices. Au moment même où Bosch remplit ses *Tentations* et ses *Enfers*, qui appartiennent, malgré leur véridicité, à l'au-delà, avec sa faune démoniaque, Sébastien Brant, Joseph Grünpeck montent des spectacles analogues avec les phénomènes étranges que l'on a vus durant le règne de Maximilien Ier. Il ne s'agit pas seulement d'une matérialisation, mais d'une actualisation d'un songe qui se poursuit dans les deux sens. Les monstres continuent à naître dans les milieux contemporains et se reclassent chronologiquement dans le passé. Leurs *Annales* (Lycosthènes), conçues selon les modes des Anciens (Obsequens), s'ouvrent à la date de la Chute et se terminent à la publication du livre.

L'Allemagne, les pays rhénans se spécialisent dans les illustrations de ces légendes dont les recueils les plus complets se constituent en Suisse après 1550. Tous les auteurs de tous les temps, les ouvrages les plus récents sur la géographie, la zoologie, la médecine, où reparaissent toujours les mêmes artifices, sont compilés méthodiquement avec l'érudition des humanistes qui correspond aux déchaînements des caprices érudits de Breughel, de Mandyn, de Huys dans les Flandres.

Nous avons là moins un prolongement des fonds accumulés lors de la dernière période flamboyante qu'un vif rebondissement qui se produit dans plusieurs centres importants et établit les bases de toutes les tératologies modernes. Un moyen âge monstrueux se restitue après le moyen âge et se répand avec le fléchissement du « classicisme italien », comme il s'est

répandu avec le fléchissement du « classicisme médiéval ». En France, le rayonnement de Bâle et de Zurich s'entrecroise avec celui d'Anvers. Les anormaux et les grotesques revivent, après la grâce de Fontainebleau, comme ils l'ont fait après la grâce de Reims. Le cycle recommence par la fable (Boaistuau). Il se refait intégralement dans la science, associé au nom d'un médecin, parmi les plus illustres (Ambroise Paré). On le retrouve sous Louis XIV dans les emblèmes (Menestrier). Tous les traités sur l'histoire et sur les causes des monstres, que l'on voit paraître, entre temps, en Italie et en Allemagne, ne font que reproduire le monde des singularités qui a fleuri, en dernier lieu, à la croisée de deux époques. Le développement reprend dans des complexes nouveaux et sur un champ plus étroit. Il reste toutefois fonction du même mécanisme de la révolution cyclique, alimentée par des attardements locaux, qui a joué dans les genèses gothiques et sous l'emprise de la même poésie de l'insolite qui a toujours émerveillé les hommes. Ici et là, les réveils sont constamment hantés par les prodiges.



Les reproductions photographiques dans cet ouvrage proviennent des sources suivantes :

Ch. I - fig. p. 9, fig. 2, 4, 8, 9, 12, 13B et C, 15, 16, 21, Ch. II - fig. 9, Ch. III - fig. 14, phot. P. Devinoy; — Ch. I - fig. 1A, Ch. VI - fig. 7, Ch. VIII - fig. 15A, clichés du Metropolitan Museum of Art, New York; — Ch. I - fig. 5, 6C, clichés du Kunstinstitut, Marbourg; — Ch. I - fig. 7, cliché de la National Gallery, Londres; fig. 10A, 17B, 26A, Ch. II - fig. 5A, 23A, d'après A. Goldschmidt; — Ch. I - fig. 13A, phot. R. Branner; fig. 13B, d'après G. Swarzenski; fig. 18B, d'après H. Omont; fig. 24A, Ch. II - fig. 22B, d'après R. Delbrück; — Ch. I - fig. 24B, 27B, 31, d'après A. Boinet; fig. 27A, d'après A. Venturi; fig. 26B d'après H. Oidtmann; fig. 28, d'après Y. Delaporte et H. Houvet; — Ch. I - fig. 29, Ch. VI - fig. 20E, Ch. VII - fig. 4, d'après A. de Laborde; — Ch. I - fig. 30, Ch. III - fig. 1, Ch. IV - fig. 11A, 15C, Ch. VII - fig. 3, Ch. VIII - fig. 4, 6, 9, 11, 19, 30A, clichés des Services photographiques de la B.N.; — Ch. I - fig. 32, d'après C. Gaspar et F. Lyna; fig. 33, d'après l'*Inventaire des Mosaïques ;* — Ch. II - fig. 4B, d'après R.W. Bellings; fig. 5B, Ch. V - fig. 20A, 24, Ch. VIII-fig. 2, clichés des Archives photographiques, Paris; — Ch. II - fig. 7, d'après H. Focillon; fig. 15, d'après H. von Rohden; fig. 17, d'après H. Martin; fig. 18A, 19B, d'après K. Escher; fig. 18B, d'après E.H. Zimmermann; fig. 19A, Ch. IV - fig. 25A, Ch. VI - fig. 1A, Ch. VII - fig. 23, d'après E.G. Millar; Ch. II - fig. 20, Ch. VI - fig. 20C, d'après V. Leroquais; — Ch. II - fig. 21A, Ch. III - fig. 19A, d'après A. von Oechelhauser; — Ch. III - fig. p. 77, fig. 18, cliché du Warburg Institute, Londres; fig. 5, 21, d'après J. Garber; fig. 6, 9A, 10A, d'après H. Karlinger; fig. 8, d'après J. Hecht; fig. 9B, d'après E.I. Seaver; fig. 10B, phot. Ph. Gould; fig. 11A, d'après C. Martin; fig. 11B, 13, d'après R. Hamann; fig. 14, 15, 17, d'après L. Baillet; fig. 16, d'après Ch. Singer; fig. 23, phot. G. Schmidt; fig. 24, d'après H. Tietze; fig. 25, d'après *Burlington Fine Art Club ;* fig. 26A et C, d'après P. Buberl; fig. 26B, d'après F. Milcke; — Ch. IV - fig. p. 109, fig. 12, 13D, 15A, 16A, 31, Ch. VI - fig. 3, 12B, d'après M.R. James; — Ch. IV - fig. 4, 7, 11B, 17, 19C, 20, 21, 32, 34, 36, 38A et C, Ch. V - fig. 22, 25B, Ch. VI - fig. 4, Ch. VII - fig. 15, Ch. VIII - fig. 1, 12, 22, Ch. IX - fig. 11, clichés du Courtauld Institute of Art, Londres; — Ch. IV - fig. 8, d'après E. Wallet; fig. 9, d'après A. de Caumont; fig. 10, d'après M. Espérandieu; fig. 12A, d'après W. Neuss; fig. 13B, d'après Daremberg et Saglio; fig. 15B, d'après L. Delisle et P. Meyer; fig. 18, cliché du Victoria and Albert Museum, Londres; fig. 19A, d'après H. Woodruff; fig. 25B, 35A, 37A et C, Ch. VI - fig. 2, 7C, 23B, d'après G. Warner; — Ch. IV - fig. 27, 28, d'après H. Swarzenski; fig. 29A, d'après E.H. Alton et P. Meyer; fig. 30A, d'après *The New Palaeographical Society ;* fig. 30B, d'après S.C. Cockerell; fig. 33A, d'après H.Y. Thompson; fig. 34B, d'après F.S. Kenyon; fig. 37B, d'après M. Mackeprang; — Ch. V - fig. p. 153, fig. 11, 23A, d'après O. Schmitt; fig. 3C, d'après A. Louis; fig. 15, 34B, d'après L. Bréhier; fig. 23B, d'après Lusser; fig. 34A, d'après J. de Lahondès; fig. 36, cliché A.Y.R. Mas, Barcelone; fig. 38, d'après W. Schöne; fig. 39, fig. p. 235. Ch. VII - fig. 9, Ch. VIII - fig. 21, clichés Giraudon; — Ch. V - fig. 41, d'après P. Vitry et G. Brière; — Ch. VI - fig. 14B, d'après E.S. Dewick; fig. 14C, d'après G. Swarzenski et R. Schilling; fig. 19A, d'après L. Grodecki; fig. 19B, d'après E. Fleury; fig. 20B, d'après P. Durrieu; fig. 20D, d'après H. Aubert de la Rüe; fig. 21, d'après R. Berliner; fig. 22, d'après K. Holter et K. Oettinger; fig. 23C, 25, 26, d'après B. Kurt; fig. 24B, 27A, 32, d'après J. Springer; fig. 24C, d'après H. Jerchel; fig. 27B, 28, d'après W. Bühler; fig. 29, d'après C. Benziger; fig. 34, fig. p. 305, Ch. IX - fig. 5, d'après M. Geisberg; — Ch. VII - fig. 1, 2, 22, Ch. VIII - fig. 8, d'après A. Schramm; — Ch. VII - fig. 5, d'après R. Bruck; fig. 6A, d'après Essenwein; fig. 6B, d'après E. Vischer; fig. 7, Ch. IX - fig. 9, d'après W.L. Schreiber; — Ch. VII - fig. 8A, d'après H. Reiners; fig. 8B, cliché du Rijksmuseum, Amsterdam; fig. 11, d'après R. Salomon; fig. 12, d'après P. Lavedan; fig. 14, d'après K. Miller; — Ch. VIII - fig. 3A, d'après P. Kristeller; fig. 5, d'après W. Worringer; fig. 8, d'après A. Auriol; fig. 18, 28, page de garde, clichés E. Castelli; fig. 20, d'après P. Lafond; fig. 23, cliché Anderson-Giraudon; fig. 26A, d'après H. Th. Bossert; fig. 26B, d'après R. Bastelaer; fig. 32B cliché Anderson-Viollet; — Ch. IX, fig. 1, d'après W. Stammler; fig. 2, cliché du Kunsthistorisches Institut, Vienne; fig. 3, d'après L.S. Olschki; fig. 4, d'après J. Avalon; fig. 7, d'après P. Heitz; fig. 10, d'après F.M. Haberditzl; fig. 12, d'après H.J. Hermann. Les lettrines au commencement des chapitres sont empruntées à l'*Alphabet de* 1464, d'après J. Springer.

Les figures au trait sont dessinées par l'auteur.
Nous devons un grand nombre des photographies à Jean Sadoul.

Notes

Introduction

1 Voir pour cette opposition du monde roman et gothique, H. Focillon, *Art d'Occident, Le moyen âge roman et gothique*, Paris, 1938, p. 211 et s.

2 M. Dvorák, *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei*, dans *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, Munich, 1924 p. 100.

3 J. Baltrusaitis, *La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, Paris, 1931.

4 H. Focillon, *Quelques survivances de la sculpture romane*, *Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter*, II, Cambridge, Mass., 1939, p. 453 et s.

5 H. Focillon, *Art d'Occident*, p. 282. Bien que parues avant les *Mélanges Porter* dont la publication a pris plusieurs années, ces lignes résument le dernier état de la pensée de l'auteur.

6 J. Baltrusaitis, *Le moyen âge fantastique, Antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris, 1955.

7 Pour l'irréalisme gothique, voir la préface de A. Malraux au *Catalogue* de l'exposition de la B.N., *Les manuscrits à peintures en France du XIIIe au XVIe siècle*, Paris, 1955, p. VIII : « Le dessein initial des peintres fut de chercher dans l'apparence un moyen d'atteindre le monde irréel... »

Chapitre premier

1 Pour le personnage sous arcade et l'art des frises, voir H. Focillon, *L'art des sculpteurs romans*, Paris, 1931.

2 L. (Lefrançois-) Pillon, *Le portail roman de la cathédrale de Reims*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1904, p. 177 et s.

3 R. H. L. Hamann-Mac Lean, *Antikenstudium in der Kunst des Mittelalters*, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 1949-1950, fig. 94 et 95.

4 J. Hubert, *L'art préroman*, Paris, 1938, fig. 167 et 169.

5 R. de Lasteyrie, *L'architecture religieuse en France à l'époque gothique*, Paris, II, 1927, p. 319 et s. Voir aussi E. Alp, *Die Kapitelle des XII. Jahrh. im Enstehungsgebiete der Gotik*, Fribourg-en-Brisgau, 1926, p. 15 et s.

6 D. Jalabert, *La flore gothique, ses origines, son évolution du XIIe au XVe siècle*, *Bulletin monumental*, 1932, p. 181-246. Voir aussi du même auteur, *La première flore gothique aux chapiteaux de Notre-Dame de Paris*, *Gazette des Beaux-Arts*, mai 1931, ainsi que E. Lambin, *La flore des grandes cathédrales de France*, Paris, 1897.

7 Voir pour ces rapports entre la pensée du XIIIe siècle et la flore sculptée, N. Pevsner, *The Leaves of Southwell*, Londres, 1945, p. 51 et s.

8 D. Jalabert, *La flore gothique*, p. 218.

9 R. de Lasteyrie, *op. cit.*, II, p. 321 et s.

10 C. Enlart, *Manuel d'archéologie française*, II, Paris, 1920, p. 609.

11 R. de Lasteyrie, *op. cit.*, II, p. 318.

12 J. Baltrusaitis, *La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, Paris, 1931, p. 179.

13 E. Mâle, *L'art religieux du XIIe siècle en France*, Paris, 1922, p. 438 et s.

14 L. (Lefrançois-) Pillon, *Les sculpteurs français du XIIe siècle*, Paris, 1931, p. 159, pl. VIII.

15 E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting, its Origins and Character*, Cambridge, Mass., 1953, p. 15.

16 Voir J. Baltrusaitis, *La stylistique ornementale*, p. 257 et s.

17 L. (Lefrançois-) Pillon, *Les sculpteurs français du XIIIe siècle*, Paris, s.d., p. 80.

18 Pour cette évolution, voir les très belles pages d'Henri Focillon, *Art d'Occident*, Paris, 1938, p. 219 et s.

19 L. Bréhier, *La cathédrale de Clermont au Xe siècle et sa statue d'or de la Vierge*, *La renaissance de l'art français*, VII, 1924, p. 208 et s., et J. Hubert, *op. cit.*, p. 136 et s.

20 E. Mâle, *Notre-Dame de Chartres*, Paris, 1948, p. 23.

21 S. Crosby, *L'Abbaye Royale de Saint-Denis*, Paris, 1953, pl. 21-25.

22 Voir B. de Montesquiou-Fezensac, *Les portes de bronze de Saint-Denis*, *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1946, p. 128-137.

23 *De Administratione*, ch. XXXIII.

24 Voir J. Lejeune, dans *Trésors d'Art de la vallée de la Meuse*, Paris, 1951.

25 W. Sauerländer, *Beiträge zur Geschichte der « frühgotischen » Skulptur*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 19, 1956, p. 2, et L. Grodecki, *A propos de la sculpture française autour de 1200*, *Bulletin monumental*, 1957, p. 116 et s. Pour les rapports entre la plastique monumentale et l'orfèvrerie, voir aussi H. Schnitzler, *Die romanische Goldschmiedebildnerei der Aachener Schreine*, *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, 1936, p. 88-107.

26 E. Molinier, *Les arts mineurs du VIIIe au XIe siècle*, dans l'*Histoire de l'Art* d'André Michel, T. I, 2e partie, p. 852.

27 Les apports ottoniens aux chapiteaux de Saint-Germain-des-Prés ont été décelés par L. Grodecki (mémoire inédit), voir H. Focillon, *Nouvelles recherches sur la sculpture du XIe siècle*, *Bulletin monumental*, 1938, p. 46, et L. Grodecki, *Les chapiteaux de Bernay*, *Bulletin monumental*, 1950, p. 65. La date des environs de l'an mil des chapiteaux de Saint-Germain-des-Prés est contestée par J. Hubert (*Les dates de construction du clocher-porche et de la nef de Saint-Germain-des-Prés*, *Bulletin monumental*, 1950, p. 69-84).

28 L. Grodecki, *Bernay*, p. 66, voir aussi F. G. Romo, *Teoria de la scultura romanica*, *Revista de Ideas*

Estéticas, 53, Madrid, 1956, p. 39 et s.
29 H. Beissel, *Kunstschätze des Aachener Kaiserdoms*, München-Gladbach, 1904, pl. VI.
30 E. Panofsky, *Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrh.*, Munich, 1924, p. 9.
31 A. Fuchs, *Die goldene Madonna des Bischofs von Paderborn, Zeitschrift für christliche Kunst*, 1918, cahier 3-4, p. 30 et s., pl. IV.
32 Francfort, Liebighaus (Musée municipal), voir R. Hamann, *Studien zur ottonische Plastik, Städel Jahrbuch*, 1930, p. 5, pl. I et II.
33 Londres, National Gallery, voir J. Hubert (*L'art préroman*, p. 132 et pl. XXIII) qui insiste sur l'étonnante exactitude de cette reproduction. Pour l'artiste et son œuvre, voir M. J. Friedländer, *Le Maître de saint Gilles, Gazette des Beaux-Arts*, avril 1937, p. 221-231.
34 S. Crosby, *op. cit.*, p. 55-56, pl. 88.
35 A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser*, Berlin, 1914-1923, T. I, pl. LIII, LIV; T. II, pl. VIII, XXVI, LXX.
36 J. Baltrusaitis, *Villes sur arcatures*, dans *Urbanisme et architecture, études écrites et publiées en l'honneur de P. Lavedan*, Paris, 1953, p. 31-40.
37 M. Rostovtzeff, *Hellenisch-römische Architekturlandschaft, Römische Mitteilungen*, 1911.
38 M. Lowrence, *City-gate Sarcophagi, The Art Bulletin*, 1927, fig. 1-5.
39 Musée du Louvre, voir G. Schlumberger, dans *Monuments Piot*, 1894, pl. XXIII.
40 S. Crosby, *op. cit.*, pl. 14 et 15.
41 Voir Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, V, article *Dais* p. 2 et s.
42 *Ibid.*, VII, article *Pinacle*, fig. p. 184.
43 H. Focillon, *L'art des sculpteurs romans*, chap. *Une survivance de l'art hellénistique, le personnage sous arcade*, p. 63-76.
44 A. Boeckler, *Die romanischen Fenster des Augsburger Domes und die Stilwende von 11. zum 12. Jahrh., Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 1943, p. 153 et s., et L. Grodecki, *Vitraux des églises de France*, Paris, 1947, p. 14.
45 O. von Gebhardt, *The Miniatures of the Ashbburnham Pentateuch*, Londres, 1883, pl. IX et XIV; Ph. Lauer, *Les enluminures romanes, des manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1927, pl. I.
46 A. Boinet, *La miniature carolingienne*, Paris, 1913, pl. CXXIV.
47 Cologne, Bibliothèque de la cathédrale, cod. 12, *Evangéliaire* de Hillinus, voir W. Vöge, *Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends*, Trèves, 1891, fig. 18; R. de Lasteyrie, *L'Architecture religieuse à l'époque romane*, Paris, 1929, p. 143, fig. 126, et J. Hubert, *L'art préroman*, p. 67, fig. 58.
48 P. Lauer, *Les enluminures romanes* Paris, 1927, pl. XXXVII, LIII, LXI.
49 A. Goldschmidt, *German Illumination*, Pantheon, 1928, II, *Ottonian Period*, pl. 29 et 99; G. Swarzenski, *Die Regensburger Buchmalerei*, Leipzig, 1901, pl. XXXII, et, du même auteur *Die Salzburger Malerei*, Leipzig, 1908, pl. XIII, XXVII, LV, LVII, LIX, LX, LXX, LXXII, LXXIII, XCII, CXV.
50 Otton II, 973-983 ou Otton III, 983-1002, H. Beissel, *Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto im Münster zu Aachen*, Aix-la-Chapelle, 1886, pl. XXIII.
51 A. Goldschmidt, *German Illumination*, II, pl. 52 et 58. *Codex Aureus* (Escurial, vitr. 17) et *Livre de Péricopes* d'Henri III (Brême, cod. b. 21), c. 1040.
52 B. da Costa Green, *The Pierpont Morgan Library, Exhibition of Illuminated Manuscripts*, New York, 1934, pl. 47.
53 B.N., lat. 8892; H. Martin, *La miniature française du XIII^e^ au XV^e^ siècle*, Paris, 1923, pl. 9.
54 J. L. Fischer, *Das architektonische Problem der Glasmalerei, Zeitschrift für alte und neue Glasmalerei*, 1914, p. 100 et s.
55 N. Westlake, *A History of Design in Painted Glass*, I, Londres, 1881, pl. III et XII.
56 R. Crozet, *Le vitrail de la Crucifixion de la cathédrale de Poitiers, Gazette des Beaux-Arts*, 1934, I, fig. 16.
57 F. Zschokke, *Die romanischen Glasgemälde des Strassburger Münsters*, Bâle, 1942, fig. 5 et 6.
58 H. Wentzel, *Meisterwerke der Glasmalerei*, Berlin, 1951, fig. 74.
59 A. Haseloff, *Die Glasgemälde der Elisabethkirche in Marburg*, Berlin, 1906, pl. 4 et 6. Pour les archaïsmes architecturaux dans les vitraux, voir E. Fradl-Kraft, *Architektur im Abbild ihre Spiegelung in der Glasmalerei, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 1956, p. 7-13. L'auteur, dont plusieurs exemples concordent avec les nôtres, ne connaissait pas notre étude dans les *Mélanges Lavedan* (1953).
60 O. Falke et H. Frauberger, *Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters*, Francfort-sur-le-Main, 1904, fig. 87.
61 Viollet-le-Duc, *op. cit.*, IX, article *Vitrail*, p. 438, fig. 35.
62 Chanoine Bonenfant, *Notre-Dame d'Evreux*, Paris, 1939, pl. XV et XVII.
63 N. Westlake, *op. cit.*, pl. LXV-LXVIII; G. Ritter, *Les vitraux de la cathédrale de Rouen*, Cognac, 1926, pl. XXVII-XL, LII, LV, LVI.
64 Y. Delaporte et E. Houvet, *Les vitraux de la cathédrale de Chartres*, Paris, 1924, pl. CCXXV.
65 R. de Lasteyrie, *L'architecture religieuse en France à l'époque gothique*, II, fig. 792.
66 A. Schmarzow, *Kompositionsgesetze in der Kunst des Mittelalters*, III, *Darstellende Kunst*, I, Leipzig, 1922, p. 126; W. Dahem, *Gotische Glasfenster, Rhythmus und Strophenbau*, Berlin, 1922; M. T. Engels, *Zur Problematik der mittelalterlichen Glasmalerei*, Berlin, 1937, p. 49.
67 E. Mâle, *L'art religieux du XII^e^ siècle en France*, p. 345.
68 H. G. Franz, *Neue Funde zur Geschichte des Glasfensters, Forschungen und Forschritte*, 29, 1955, p. 306-312.
69 Voir S. Reinach, *Répertoire de peintures grecques et romaines*, Paris, 1912, pl. 37-5, Vienne; pl. 38-1, Saint-Rustice; pl. 180-3, Avenches; pl. 200-5, Brotonne; pl. 201-7, Ivonans.
70 C. Robert, *Die antiken Sarkofagreliefs Anfrage*, III, 3, Berlin, 1919, pl. CXXXVIII, n° 433 b.
71 R. Delbrück, *Die Konsulardiptychen und verwandte Denkmäler*, Berlin, 1929, pl. 30.
72 A. Boinet, *op. cit.*, pl. XXVII, *Evangéliaire* dit de saint Gauzelin, deuxième quart du IX^e^ siècle; G. Leidinger, *Der Codex Aureus der bayerischen Staatsbibliothek in München*, Munich, 1921-1925, II, pl. 92, exécuté en 870 .
73 G. Swarzenski, *Die Regensburger Buchmalerei*, pl. III, ms. de Niedermunster, fin du X^e^ siècle.
74 Munich, Clm. 13601 ; G. Swarzenski, *Die Regensburger Buchmalerei*, pl. XII-XVI.

75 Vatican, Ottob. lat. 74; A. Goldschmidt, *German Illumination*, II, pl. 78.

76 H. Oidtmann, *Rheinische Glasmalerei*, I, Dusseldorf, 1912, fig. 105.

77 Musée de Ravenne, A. Venturi, *Storia dell' Arte italiana*, I, Milan, 1901, fig. 422.

78 Cambrai, 327; A. Boinet, *op. cit.*, pl. CIX; *Catalogue de l'Exposition des manuscrits à peintures du VII^{e} au XII^{e} siècle à la B. N.*, Paris, 1954, n^{o} 70.

79 N. Westlake, *op. cit.*, pl. XXXIX b, B. Rackham, *The Ancient Glass of Canterbury Cathedral*, Londres, 1949, p. 47-49, pl. 9-11 et IV.

80 *Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique*, III, *Algérie*, Paris, 1911 et 1925, n^{o} 211, Mrikeb-Thala.

81 L. Grodecki, *A propos des vitraux de Châlons-sur-Marne. Deux points de l'iconographie mosane*, dans *l'Art mosan*, *Bibliothèque générale de l'Ecole des Hautes Etudes*, VI^{e} section, Paris, 1953, p. 161-170.

82 O. von Falke et H. Frauberger, *op. cit.*, pl. 78.

83 E. J. Beer, *Die Rose der Kathedrale von Lausanne*, Berne, 1952. Pour l'origine complexe, orientale et antique, et les cosmogonies des roses gothiques, voir H. J. Dow, *The Rose-Window*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1957, p. 248 et s. Dans sa présentation de la rose occidentale de Notre-Dame de Paris (c. 1220), J. Lafond fait état de la conformité des thèmes cosmographiques complexes, basés sur les correspondances des sujets et des nombres, avec la géométrie des vastes baies circulaires (*Corpus Vitrearum Medii Aevi*, *France*, I, Paris, 1959, p. 19 et 25).

84 Sens, Notre-Dame et la Sainte-Chapelle de Paris, Saint-Julien-du-Sault, Clermont-Ferrand, Angers, Saint-Urbain de Troyes, Fribourg-en-Brisgau, Cologne, Heiligenkreuz. Pour la propagation du carré quadrilobé islamique qui est constitué déjà dans le décor plâtré de Samarra (IX^{e} siècle), voir G. Marçais, *Le carré polylobé, histoire d'une forme décorative de l'art gothique*, *Etudes d'art publiées par le Musée des Beaux-Arts d'Alger*, I, 1945, p. 67-78 et J. Baltrusaitis, *Le moyen âge fantastique*, Paris, 1955, p. 92 et s. Antérieurement à cette série, la version orientale du quatrefeuilles peut être signalée dans un manuscrit de Ratisbonne de 983-994 (A. Ebner, *Quellen und Forschungen zur Geschichte und Kunstgeschichte der Missale Romanum*, Fribourg-en-Brisgau, 1896, fig. 21) et une *Bible* salzbourgeoise, avant 1195 (G. Swarzenski, *Die Salzburger Malerei*, pl. IL).

85 Lyon, Clermont-Ferrand, Strasbourg, Saint-Dié, Niederhaslach, Erfurt, Meissen, München-Gladbach.

86 S. Reinach, *op. cit.*, fig. 199-4 et 202-1, 201-7 et 202-3, mosaïques de Saint-Romain-en-Gal à Lyon et Ivonans.

87 Vatican, Ottob. lat. 74; G. Swarzenski, *Die Regensburger Buchmalerei*, pl. XX.

88 Y. Delaporte et E. Houvet, *op. cit.*, pl. XV, XXII, XL, LXXII, LXXXVII, CCXLV.

89 B. Rackham, *op. cit.*, pl. 23-25.

90 L. Grodecki, *Vitraux des églises de France*, Paris, 1947, pl. 23.

91 Y. Delaporte et E. Houvet, *op. cit.*, pl. CLXXX.

92 Seules les verrières rhénanes et germaniques installent souvent les grandes figures dans des cadres constitués par l'assemblage de plusieurs médaillons superposés, voir H. Wentzel, *op. cit.*, fig. 11, 18, 78, 79, 80, 92.

93 Comme exception à cette règle, signalons Tours où les médaillons se trouvent dans les fenêtres hautes.

94 L. Grodecki, *Vitraux des églises de France*, p. 25 et s.

95 H. Martin, *Psautier de saint Louis et de Blanche de Castille, ms.* 1186 *de l'Arsenal*, Paris, s.d.

96 Partagées entre Tolède et New York, Paris, Oxford et Londres, Vienne, voir A. de Laborde, *La Bible moralisée illustrée*, Paris, 1911-1927.

97 B.N., nouv. acq. fr. 1098; H. Omont, *Vie et histoire de saint Denys*, Paris, 1907, voir pl. V, VIII, XVII, XIX, XXI et XXV.

98 Manchester, Ryland's Library; voir A. Haseloff, *La miniature des XIII^{e} et XIV^{e} siècles*, dans *Histoire de l'Art* d'André Michel, T. II, première partie, p. 334, fig. 253. L'auteur signale un autre *Psautier* (Brit. Mus., Egerton, 2652) avec la même composition ne comprenant toutefois qu'un seul quatrefeuilles par page, au lieu de deux.

99 B.N., lat. 12834, c. 1270; .G Witzthum, *Die Pariser Miniaturmalerei von der Zeit des Hl. Ludwig bis zu Philipp von Valois und ihr Verhältnis zur Malerei in Nordwesteuropa*, Leipzig, 1907, p. 18, pl. II.

100 B.N., fr. 2813, 20290 et 166, *Grandes chroniques de France* (1375-1379), *Bible historiale* (c. 1380) et *Bible historiée* (c. 1410), par exemple.

101 Voir H. Focillon, *Art d'Occident*, p 268.

102 P. Durrieu, *L'enlumineur et le miniaturiste*, *Compte-rendu des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1910, p. 330 et s. Dans notre *Moyen âge fantastique* (p. 143 et s.), nous avons rapproché cette terminologie et cette pratique de certaines traditions orientales.

103 J. Baltrusaitis, *Le moyen âge fantastique*, p. 88-91.

104 *Bréviaire* dit de Philippe le Bel (B.N., lat. 1023, fin du XIII^{e} siècle), *Décret de Gratien*, acheté en 1288, à Paris (Tours, 558), *Heures* de Nuremberg et *Somme le Roy* de Millar; voir E. G. Millar, *An Illuminated Manuscript of la Somme le Roy, attributed to the Parisian Miniaturist Honoré*, Oxford, 1953, pl I-IV, XVI, XVII, XVIII, XX.

105 B.N., fr. 2813.

106 A Sousse et à Oudna, par exemple, voir *Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique, II, Tunisie*, Paris, 1913, n^{os} 139-1 et 376.

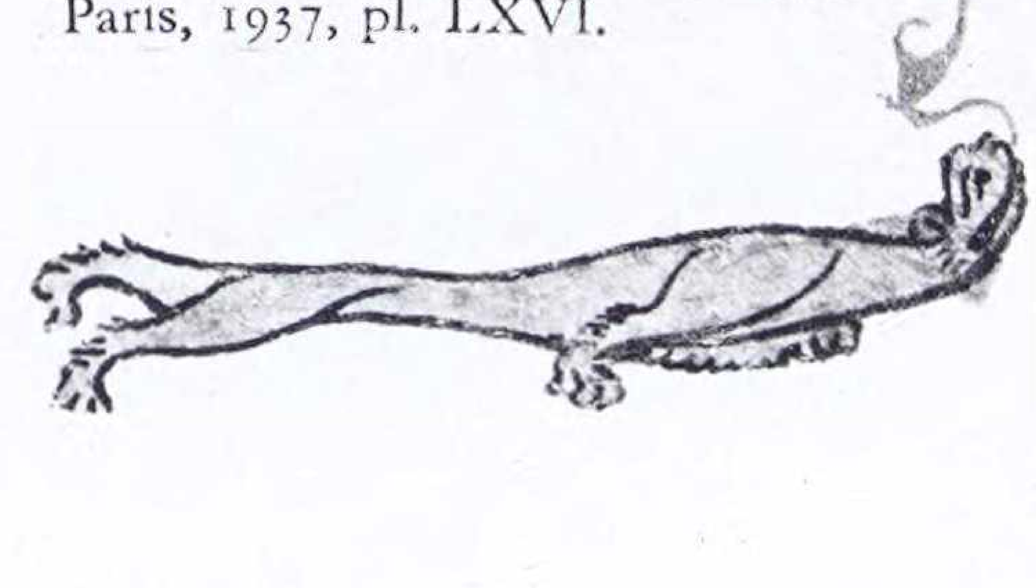
107 B.N., nouv. acq. lat. 1203, f^{o} 3^{v}.

108 A. Boinet, *op. cit.*, pl. VIII, XIV, XV, XX, XXIV, voir aussi C. Nordenfalk, (*Die spätantiken Kanontafeln*, Gotembourg, 1938, p. 189-192, pl. 64-71 et 74-76) qui étudie spécialement le thème de l'oiseau associé à la plante dans la décoration des tables de canon.

109 B.N., lat. 266; A. Boinet, *op. cit.*, pl. XXXIV.

110 B.N., lat. 1; *ibid.*, pl. LIII.

111 C. Gaspar et F. Lyna, *Les principaux manuscrits à peinture de la Bibliothèque Royale de Belgique*, Paris, 1937, pl. LXVI.



Chapitre 2

1 B. de Montfaucon, *Les monuments de la monarchie française,* I, Paris, 1729, pl. VII, reproduite dans R. de Lasteyrie, *Etudes sur la sculpture française au moyen âge, Monuments Piot,* VIII, 1902, fig. 7.

2 Pour l'histoire du thème, voir D. Jalabert, *Les sirènes, de l'origine antique à l'art roman, Bulletin monumental,* 1936, p. 436 et s.

3 E. Chartraire, *La cathédrale de Sens,* Paris, s.d., p. 53-55; J. Baltrusaitis, *La stylistique ornementale dans la sculpture romane,* Paris, 1931, fig. 431, 803, 812.

4 Nous devons ces deux exemples à Jean Bony.

5 M. Aubert, *Eglise de Lucheux, Congrès archéologique d'Amiens,* 1937, p. 46-47.

6 E. Lefèvre-Pontalis, *L'architecture religieuse dans l'ancien diocèse de Soissons au XIe et au XIIe siècles,* Paris, 1894, pl. LXVI, LXVII, LXVIII, LXIX, LXXI, LXXII, LXXXVI, XCI, XCII; E. Moreau-Nélaton, *Eglises de chez nous, Arrondissement de Soissons,* Paris, 1914, fig. 23, 359, 360, 362, 363.

7 E. Lefèvre-Pontalis, *op. cit.,* pl. LXXIII, LXXVII; E. Moreau-Nélaton, *Eglises de chez nous, Arrondissement de Château-Thierry,* Paris, 1913, fig. 674-682, 909-919.

8 Ch. Seymour, Jr., *Notre-Dame of Noyon,* New Haven, 1939, p. 168 et s.

9 H. Adenauer, *Die Kathedrale von Laon,* Dusseldorf, 1934, p. 70-71.

10 R. de Lasteyrie, *L'architecture religieuse en France à l'époque gothique,* II, Paris, 1927, p. 317, fig. 919.

11 L. Demaison, *Album de la cathédrale de Reims,* Reims, 1899, pl. 289, 290, 292, 295, voir aussi, *Congrès archéologique de Reims,* I, 1911, pl. p. 32.

12 Le centaure du sarcophage d'Iovinus au musée de Reims, E. Panofsky, *Über die Reihenfolge der vier Meister von Reims, Jahrbuch für Kunstwissenschaft,* 1927, pl. 2.

13 Adams, *Recueil de sculptures gothiques,* Paris, 1856, pl. 154.

14 J. Roussel, *La sculpture française, époque gothique,* I, Paris, 1929, pl. 34.

15 Voir P. Deschamps, *Etudes de la renaissance de la sculpture en France à l'époque romane, Bulletin monumental,* 1925, p. 79-81.

16 A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser,* I, Berlin, 1914, pl. VII et VIII. La reliure est partagée entre la Bibliothèque Vaticane et le Victoria and Albert Museum de Londres.

17 J. Baltrusaitis, *Le moyen âge fantastique, Antiquités et exotismes dans l'art gothique,* Paris, 1955, p. 56.

18 E. Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle en France,* Paris, 1923, p. 41 et fig. 16.

19 A. Goldschmidt, *op. cit.,* I, pl. I et III et J. de Borghrave d'Altena, *A propos de l'ivoire de Genoels-Elderen, Bulletin des musées royaux d'Art et d'Histoire,* 1946, p. 29-49.

20 A. Baird, *The Shrine of S. Hadelin, Visé, The Burlington Magazine,* 1917, pl. I et II; J. de Borghrave d'Altena, *Notes au sujet de la châsse de saint Hadelin, Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art,* XX, 1951, p. 15-27. P. Deschamps *(op. cit.,* p. 57) signale le même motif sur un antependium d'or de 1004 environ, de l'abbaye de Saint-Vannes près de Verdun.

21 Relief incrusté dans le porche de Notre-Dame de Maestricht, XIIe siècle.

22 J. Baltrusaitis, *Art sumérien, art roman,* Paris, 1934, p. 64 et s.

23 Ambon provenant de Saint-Jean de Côme (actuellement au musée); R. Jullian, *La sculpture romane dans l'Italie du Nord,* Paris, 1945 et 1949, p. 94 et pl. XXX, 5.

24 *Ibid.,* p. 107.

25 J. Baltrusaitis, *La stylistique ornementale,* fig. 865.

26 H. Focillon, *Quelques survivances de la sculpture romane dans l'art français, Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter,* II, Cambridge, Mass., 1939, p. 455 et fig. 1 et 2.

27 Voir B. de Montfaucon, *op. cit.,* I, pl. VII, XVII et XVIII.

28 E. Mâle, *Notre-Dame de Chartres,* Paris, 1948, pl. 35.

29 M. Schapiro, *The Sculpture of Souillac, Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter,* II, Cambridge, Mass., 1939, p. 366, fig. 10 et 11.

30 E. Mâle, *Notre-Dame de Chartres,* pl. 64, 66, 82.

31 P. Vitry, *La sculpture française sous le règne de saint Louis,* Panthéon, 1922, pl. 27.

32 J. Roussel, *op. cit.,* I, pl. 13.

33 D. Jalabert, *Le tombeau gothique, Recherches sur les origines de ses divers éléments, Revue de l'Art ancien et moderne,* 1934, p. 11-30 et fig. 24, 25 et 34. Voir aussi E. Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France,* Paris, 1922, p. 402.

34 D. Jalabert, *Le tombeau gothique, Revue de l'Art ancien et moderne,* 1933, p. 145-166.

35 H. Focillon, *L'art des sculpteurs romans,* Paris, 1931, p. 197-211. Pour les descendants gothiques de ces cariatides acrobatiques, voir Ch. Seymour, Jr., *XIII Century Sculpture at Noyon and the Development of the Gothic Caryatid, Gazette des Beaux-Arts, Mélanges Henri Focillon,* 1947, p. 163-182.

36 M. Aubert, *La sculpture française au début de l'époque gothique,* Panthéon, 1929, pl. 71.

37 A. de Baudot, *La sculpture française au moyen âge et à la Renaissance,* Paris, 1884, pl. V.

38 Sur les rapports entre les scènes représentées sur les consoles et la légende des saints qu'elles portent, voir E. Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle,* p. 287.

39 Voir Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française,* III, article *Clef d'arc ogive,* p. 257 et s., et R. de Lasteyrie, *op. cit.,* II, p. 308 et s.

40 Saint-Leu-d'Esserent, Aizy, Dhuizel, Quesmy, Namps-au-Val, voir E. Lefèvre-Pontalis, *op. cit.,* pl. XXVI et XLVIII.

41 Ch. Seymour, Jr., *Têtes gothiques de la cathédrale de Noyon, Gazette des Beaux-Arts,* 1937, p. 137 et s.

42 E. Lefèvre-Pontalis, *op. cit.,* pl. LVII et *Eglise de Chars, Bulletin monumental,* 1901, fig. 10.

43 E. Lefèvre-Pontalis, *Diocèse de Soissons,* pl. LI et LIV.

44 *Ibid.,* pl. XLII et *Eglise de Chars,* fig. 4.

45 *Congrès archéologique de Paris,* 1919, p. 22 et 23.

46 E. Lefèvre-Pontalis, *Diocèse de Soissons,* pl. LXXIX.

47 *Ibid.,* pl. LXXII.

48 C. Enlart, *Manuel d'archéologie française,* II, Paris, 1920, fig. 246.

49 Viollet-le-Duc, *op. cit.,* III, fig. 6.

50 Adams, *op. cit.*, pl. 75.

51 E. Minns, *Scythians and Greeks*, Cambridge, 1913, fig. 132; J. de Baye, *Epoque des invasions barbares*, Paris, 1889, pl. VIII, fig. 3 a.

52 Pour l'histoire de la gargouille avant le moyen âge, voir F. Baumgarten, *Die Wasserspeier am Freiburger Münster, Freiburger Münsterblätter*, III, 1907, p. 1-28.

53 O. Jahn, *Die ficoronische Cista*, Leipzig, 1852, p. 24. L'auteur donne une liste d'exemples analogues.

54 H. von Rohden, *Die antiken Terracotten, I, Die Terracotten von Pompeji*, Stuttgart, 1880, fig. 5, pl. IV, VI, VII, VIII; M. Espérandieu, *Fouilles de la Croix-Saint-Charles au Mont-Auxois (Alésia), Bulletin archéologique*, 1912, pl. XXVII.

55 Viollet-le-Duc, *op. cit.*, VI, article *Gargouille*, p. 21 et s. Pour les gargouilles de Laon, voir aussi L. Broche, *La cathédrale de Laon*, Paris, 1926, p. 85; pour les gargouilles de Notre-Dame de Paris, L. B. Bridaham et R. A. Cram, *Gargoyles, Chimeres and the Grotesque in French Gothic Sculpture*, New York, 1930, pl. 24.

56 B. N., lat. 17716; A. Haseloff, *La miniature dans les pays cisalpins*, dans *Histoire de l'Art* d'André Michel, II, première partie, p. 308 et fig. 234; P. Lauer, *Les enluminures romanes des manuscrits de la Bibliothèque nationale*, Paris, 1927, p. 140-142, pl. XLVI-XLVII.

57 B. N., lat. 796; P. Lauer, *op. cit.*, p. 35, pl. XLI, 2.

58 B. N., nouv. acq. lat. 1359; voir M. Prou, *Dessins du XIe siècle et peintures du XIIIe siècle, Revue de l'art chrétien*, 1890, p. 122-128, pl. V et VI.

59 Voir J. Porcher, *Les manuscrits à peintures en France du XIIIe au XVIe siècle, Catalogue de l'exposition à la Bibliothèque nationale*, Paris, 1955, p. 5, et *L'enluminure française*, Paris, 1959, où l'« apogée romane » est située de 1100 à 1230.

60 Arsenal, 1086; H. Martin, *Psautier de saint Louis et de Blanche de Castille*, Paris, 1909, pl. XXII, XXXV, XXXVII.

61 H. Omont, *Psautier de saint Louis, ms. lat. 10525 de la Bibliothèque nationale*, Paris, 1902, pl. I-XXIV, XXIX-XLII.

62 J. Baltrusaitis, *Le moyen âge fantastique*, Paris, 1955, p. 81, fig. 31.

63 Admont, 128; P. Buberl, *Die illuminierten Handschriften in Steiermark* dans *Beschreibendes Verzeichnis*, IV, Leipzig, 1911, pl. XXI, 4, ms. français, milieu du XIIIe siècle.

64 K. Escher, *Die Miniaturen in Baseler Bibliotheken*, Bâle, 1917, n° 66, pl. XVII, 3, ms. parisien, milieu du XIIIe siècle.

65 E. G. Millar, *The Library of A. Chester-Beatty, A Descriptive Catalogue of the Western Manuscripts*, I, Oxford, 1927, n° 36, pl. LXXXVII, ms. de Pontigny, XIIIe siècle.

66 Bibliothèque d'Orléans, 144; Abbé V. Leroquais, *Les Pontificaux des Bibliothèques publiques de France*, I, Paris, 1937, p. 252 et s., pl. XXIV.

67 K. Escher, *op. cit.*, n° 60, pl. XVIII, 2, première moitié du XIIIe siècle et n° 340, pl. XVIII, 1, dernier tiers du XIIIe siècle; G. Warner, *Illuminated Manuscripts in the British Museum*, 3 series. Londres, 1901, Royal, 2, B, II, milieu du XIIIe siècle; Abbé V. Leroquais, *Les Sacramentaires et les Missels manuscrits des Bibliothèques de France*, Paris, 1924, pl. XLVIII, B. N., lat. 17318, *Missel* de Sainte-Corneille de Compiègne, première moitié ou milieu du XIIIe siècle. Voir aussi le *Psautier* dit de Blanche de Castille (Arsenal, 1186, f° 150v) et le *Psautier* à l'usage de Paris, première moitié du XIIIe siècle, B. N., nouv. acq. lat. 1392, f° 31.

68 F. Landsberger, *Der St. Galler Folchart-Psalter, eine Initialstudie*, Saint-Gall, 1912, p. 12, fig. 3-5.

69 K. Escher, *op. cit.*, n° 61, pl. XVII, 1.

70 Berlin, Ham. 553; E. H. Zimmermann, *Vorkarolingische Miniaturen*, III, Berlin, 1916, pl. 250, VIIIe siècle,

71 B. N., lat. 17318, f° 35, 38. 228, 245v, 268v.

72 B. N., fr. 19093; H. Hahnloser, *Villard de Honnecourt*, Vienne, 1935, pl. 12.

73 *Ibid.*, p. 26-29, 130-133, 267; J. Adhémar, *Influences antiques dans l'art du moyen âge français*, Londres, 1937, p. 278-280.

74 A. Goldschmidt, *Die deutsche Bronzentüren frühen Mittelalters*, Marbourg, 1926, pl. XIII.

75 Pour l'histoire de ce motif, voir J. Baltrusaitis, *Le moyen âge fantastique*, p. 138.

76 H. Focillon, *L'art des sculpteurs romans*, p. 219-228.

77 E. Mâle, *L'art religieux du XIIe siècle en France*, Paris, 1922, p. 359; R. Bernheimer, *Romanische Tierplastik und die Ursprünge ihrer Motive*, Munich, 1931, p. 99; J. Baltrusaitis, *Art sumérien, art roman*, p. 17-18.

78 Moissac, Monsempron, Ripoll, Souillac, Toulouse.

79 M. Shapiro (*op. cit.*, p. 375, n.9) signale à propos de la composition de Souillac les manuscrits de la B. N., lat. 8 et 254 et du British Museum, Harley, 4951.

80 H. Diepen, *Die romanische Bauplastik in Klosterrath*, Wurzbourg, 1926, pl. XXIII, 6, et LXXXVII, 3.

81 Voir J. Baltrusaitis, *La stylistique ornementale*, fig. 479, 515, 580, 581.

82 H. Hahnloser, *op. cit.*, p. 64.

83 J. Baltrusaitis, *La stylistique ornementale*, fig. 73, 74, 591.



Chapitre 3

1 Pour les prolongements et les réveils de la plastique romane dans le Midi de la France et en Espagne, voir J. Baltrusaitis, *La troisième sculpture romane, Mélanges Gantner, Formositas romanica,* Frauenfeld, 1958, p. 46-84.

2 Voir R. Hamann, *Grundlegung zu einer Geschichte der Mittelalterlichen Plastik Deutschlands, Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft,* 1924.

3 H. Karlinger, *Romanische Steinplastik in Altbayern und Salzburg,* Augsbourg, 1926, p. 62 et pl. 79, 88 et 89.

4 *Ibid.*, p. 71 et pl. 111-115.

5 *Ibid.*, p. 98, pl. 147-151.

6 F. Novotny, *Romanische Bauplastik in Österreich,* Vienne, 1930, fig. 40, 62 et 65.

7 L. Réau, *Les sculptures romanes de l'abside de Schöngrabern en Autriche, Mélanges Martroye,* Paris, 1940, p. 275-288, pl. XII-XIV.

8 F. Ottmann, *Die romanische Skulpturen am Riesentor der Wiener Stephanskirche, Jahrbuch der K.K. Zentralkommission für Denkmalpflege,* 1905, p. 9-26; F. Novotny, *op. cit.*, p. 41 et s., pl. 30 et 31.

9 J. von Klein, *Die Kirche zu Grossenlinden,* Giessen, 1857, et R. Hamann, *Deutsche und französiche Kunst im Mittelalter, I, Südfranzösische Protorenaissance und ihre Ausbreitung in Deutschland auf dem Wege durch Italien und die Schweiz,* Marbourg, 1923, fig. 1 et 7-10.

10 J. Fastenau, *Die romanische Steinplastik in Schwaben,* Esslingen, 1907, fig. 15, 22-23, 70, 72, 73 et *Romanische Bauornamentik in Süddeutschland,* Strasbourg, 1916, p. 67 et s., pl. XL.

11 W. Weisbach, *Der Skulpturenschmuck der Basler Galluspforte im Rahmen romanischer Portalprogramme, Zeitschrift für Schweizerische Archaeologie und Kunstgeschichte,* III, 1941, p. 110-130.

12 R. Will, *Répertoire de la sculpture romane de l'Alsace,* Strasbourg-Paris, 1955, pl. XXXVII.

13 K. Escher, *Der Skulpturencyclus im Chor des Basler Münsters und seine Deutung, Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde,* 1921, p. 165 et s.

14 R. Hamann, *Motivwanderung von West nach Osten, Wallraf-Richartz Jahrbuch,* 1926-1927, p. 50 et s.

15 F. Panzer, *Der romanische Bildfries am südlichen Chorumgang des Freiburger Münsters und seine Deutung, Freiburger Münsterblätter,* II, 1906, p. 1 et s; O. Schmitt, *Gotische Skulpturen des Freiburger Münsters,* Francfort-sur-le-Main, 1926, p. 11 et pl. 19-22.

16 J. Baum, *Zur Bedeutung der romanischen Steinbildnerei im Dome zu Chur, Anzeiger für schweizerische Altertumskunde,* 1934, p. 114 et fig. 4.

17 J. Hecht, *Der romanische Kirchenbau des Bodenseegebietes,* Bâle, 1928, pl. 211-213 et 217-218; K. Escher, *Die Münster Schaffhausen, Chur und St. Gallen,* Frauenfeld, 1932, p. 37.

18 Dans cette rapide revue, nous n'avons pas fait état des monuments dont la chronologie a suscité trop de controverses.

19 R. Schnyder, *Die Baukeramik und der mittelalterliche Backsteinbau des Zisterzienserklosters St. Urban,* Berne, 1958.

20 R. Hamann, *Deutsche und französische Kunst,* II, *Die Baugeschichte der Klosterkirche zu Lehnin und die normannische Invasion in der deutschen Architektur des* 13. *Jahrh.*, Marbourg, 1923.

21 I. Hoefelmayer-Straube von Wutöschingen, *Ják und die normannische Ornamentik in Ungarn,* Zurich, 1954.

22 J. Fastenau, *Die romanische Steinplastik in Schwaben,* fig. 15.

23 H. Karlinger, *op. cit.*, pl. 157.

24 E. I. Seaver, *Some Examples of Viking Figure Representation in Scandinavia and the British Isles, Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter,* II, Cambridge, Mass., 1939, p. 598, fig. 14.

25 H. Karlinger, *op. cit.*, pl. 152 et 156 et E. I. Seaver, *op. cit.*, fig. 13.

26 H. Karlinger, *op. cit.*, pl. 182; G. Troescher, *Ein bayerisches Kirchenportal und sein Bildkreis, Zeitschrift für Kunstgeschichte,* 1954.

27 Ph. Gould, *La sculpture romane en Basse-Normandie,* Paris, 1954 (ouvrage dactylographié), fig. 13 *a* et 93 *a*; G. Zarnecki, *English Romanesque Sculpture,* 1066-1140, Londres, 1951, fig. 4; voir aussi, pour l'origine et le répertoire du thème du masque sur les arcs, F. Henry et G. Zarnecki, *Romanesque Arches decorated with Human and Animal Heads, Journal of the British Archaeological Association,* 1957-8.

28 Dr. Wattenbach, *Die Kongregation der Schottenklöster in Deutschland, Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst,* 1856, p. 52.

29 P. Clemen, *Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Bonn,* Dusseldorf, 1905, fig. 26 et 27.

30 R. Hamann, *Deutsches Ornament,* Marbourg, 1924, fig. 19.

31 J. Klein, *Die romanische Steinplastik des Niederrheins,* Strasbourg, 1916, pl. XXX.

32 R. Will, *op. cit.*, pl. XLI.

33 J. Klein, *op. cit.*, pl. XXXII. Une liste des chapiteaux se rattachant plus ou moins à la série champenoise est donnée par H. Weigert, *(Das Kapitell in der deutscher Baukunst des Mittelalters, Zeitschrift für Kunstgeschichte,* 1936, p. 43 et s.) qui les classe dans la « deuxième phase » de l'art roman tardif, se développant dans la première moitié du XIII^e^ siècle.

34 C. Martin, *Saint-Pierre, ancienne cathédrale de Genève,* Genève, s.d., pl. XXXVI; H. Maurer, *Die romanischen und frühgotischen Kapitelle der Kathedrale Saint-Pierre in Genf,* Bâle, 1952.

35 R. Hamann, *Die Kapitelle im Magdeburger Dom, Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen,* 1909, fig. 17, 18, 19, 58, 63, 65, 77, 92, 107, pl. B et C.

36 A. Goldschmidt, *Studien zur Geschichte der sächsischen Skulptur in der Übergangszeit vom romanischen zum gotischen Stil,* Berlin, 1902, pl. p. 38.

37 A. Weese, *Der Dom zu Bamberg,* Munich, 1898, pl. 16 et 18.

38 R. Hamann, *Die normannische Invasion,* fig. 154, 157, et 158.

39 L. Maeterlinck, *Le genre satirique dans la sculpture flamande et wallonne,* Paris, 1910, fig. 23.

40 H. Karlinger, *op. cit.*, pl. 55.

41 R. Hamann, *Die normannische Invasion,* fig. 250.

42 *Ibid.*, fig. 232; H. Beseler et H. Roggenkamp, *Die Michaelskirche in Hildesheim,* Berlin, 1954, p. 67 et s., fig. 46.

43 Ch. Singer, *The Scientific Views*

and Visions of Saint Hildegard, Studies in the History and Method of Science, I, Oxford, 1917, p. 1-55; H. Liebenschütz, *Das allegorische Weltbild der Heiligen Hildegard von Bingen, Studien der Bibliothek Warburg*, XVI, Berlin, 1930. Les textes sont publiés dans Migne, P.L., 197.

44 I - *Liber Scivias* de Wiesbaden (autrefois Landesbibliothek, cod. 1), voir Dom L. Baillet (*Les miniatures du Scivias conservé à Wiesbaden, Monuments Piot*, XIX, 1911, p. 133 et s.) et M. Böckler (*Hildegard von Bingen, Wisse die Wege, Scivias*, Salzbourg, 1954) qui donne une importante bibliographie. Baillet pense que le manuscrit a été exécuté du vivant de l'abbesse entre 1160-1180. Pour Ch. Singer (*op. cit.*, p. 7 et s.), ces dates doivent être avancées : sainte Hildegarde n'aurait pu que surveiller le premier stade de la préparation du volume. Pour F. W. E. Roth (*Die Codices des Scivias der Hl. Hildegard in Heidelberg, Wiesbaden und Rom..., Quartalblätter des historischen Vereins für Hessen*, Darmstadt, 1887), le manuscrit n'est pas antérieur à 1200. II - *Liber Scivias* de Heidelberg (Sal. X, 16), début du XIII[e] siècle, A. von Oechelhauser, *Die Miniaturen der Universitäts-Bibliothek zu Heidelberg*, I, Heidelberg, 1887, p. 75-107, pl. 11-16. III, *Liber divinorum operum simplicis hominis*, de Lucques (ms. 1942), milieu du XIII[e] siècle, reproductions dans Ch. Singer, *op. cit.*, pl. VII, VIII, IX et XI.

45 Voir J. Baltrusaitis, *Cosmographie chrétienne dans l'art du moyen âge*, Paris, 1939.

46 *Paradis*, Chant XXVIII.

47 A. Peltzer, *Deutsche Mystik und deutsche Kunst*, Strasbourg, 1899, p. 39-40. Le texte concorde avec l'image du manuscrit de Wiesbaden, voir L. Baillet, *op. cit.*, fig. 2.

48 Nous connaissons le manuscrit par des dessins calqués et quelques feuilles volantes se rattachant à son école. Voir A. Straub et G. Keller, *Hortus Deliciarum*, Strasbourg, 1901 ; A. Marignan, *Etudes sur le manuscrit de l'Hortus Deliciarum*, Strasbourg, 1910 ; H. Flamm, *Eine Miniatur aus dem Kreise der Herrad von Landsberg, Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1914, p. 152 et s. ; O. Gillen, *Iconographische Studien zum Hortus Deliciarum, Kunstwissenschaftliche Studien*, IX, Berlin, 1931; J. Walter, *Aurait-on découvert des fragments de l'Hortus Deliciarum ? Archives alsaciennes d'histoire de l'art*, 1931, p. 5 et s.; J.-G. Rott, *Hortus Deliciarum*, Strasbourg, 1945 ; J. Walter, *Hortus Deliciarum*, Strasbourg, 1952.

49 H. Hahnloser, *Villard de Honnecourt*, Vienne, 1935, fig. 18 et 20.

50 Pour J. Walter (*Hortus Deliciarum*, p. 19 et s.), la confection du manuscrit aurait duré trente ans, soit de 1175 à 1205, en admettant une certaine latitude avant et après ces dates, pour F. Zschokke (*Die romanischen Glasgemälde des Strassburger Münsters*, Bâle, 1942, p. 55-60), le manuscrit tout entier serait exécuté au tour de 1205, étant donné son uniformité stylistique.

51 Zwettl, cod. 180; M. Bernards, *Speculum Virginum*, Cologne, 1955, pl. I, voir aussi, C. Nordenfalk, *L'Enluminure*, dans *La Peinture romane*, Skira, 1958, p. 160-161.

52 A. Haseloff, *Die Glasmalerei der Elisabethkirche in Marburg*, Berlin, 1906, pl. 12.

53 H.J. Beer, *Die Rose der Kathedrale von Lausanne*, Berne, 1952.

54 *Ibid.*, p. 45, note 88.

55 P. Clemen, *Die romanischen Wandmalereien der Rheinlande*, Dusseldorf, 1905, fig. 346 et pl. 33.

56 *Österreichische Kunsttopographie*, I, *Politisches Bezirk Krems*, Vienne, 1907, p. 234 et s., fig. 143-147; *Mitteilungen der K.K. Zentralkommission für Denkmalpflege*, 1912, fig. 134-142.

57 J. Garber, *Die romanischen Wandgemälde Tirols*, Vienne, 1928, p. 115 et s., pl. 53, 56-58; E.W. Anthony, *Romanesque Frescoes*, Princeton, 1951, p. 115 et fig. 215, 218-220.

58 W. Schmitz, *Die bemalten romanischen Holzdecken im Museum zu Metz, Zeitschrift für christliche Kunst*, 1897, p. 98-102; R. Borrmann, *Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Deckmalereien in Deutschland*, II, Berlin, 1897, p. 47-48.

59 Vienne, cod. 507; J. von Schlosser, *Zur Kenntniss der künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerh. Kaisershauses*, 23, 1902, p. 324, p. XXVII et XXVIII; H.J. Hermann, *Die Deutschen romanischen Handschriften*, dans *Beschreibendes Verzeichnis*, N.F. II, Leipzig, 1926, p. 352-362, fig. 215, 216 et 218, pl. XXXIX-XLIII.

60 G. Swarzenski (*Die Salzburger Malerei*, Leipzig, 1908, p. 70, 105 et 106) note l'extrême rareté d'oiseaux et de dragons qui, recouverts de même couleur, se confondent avec les ornements.

61 Salzbourg, ms. 19; H. Tietze, *Die illuminierten Handschriften in Salzburg* dans *Beschreibendes Verzeichnis*, II, Leipzig, 1905, fig. 6.

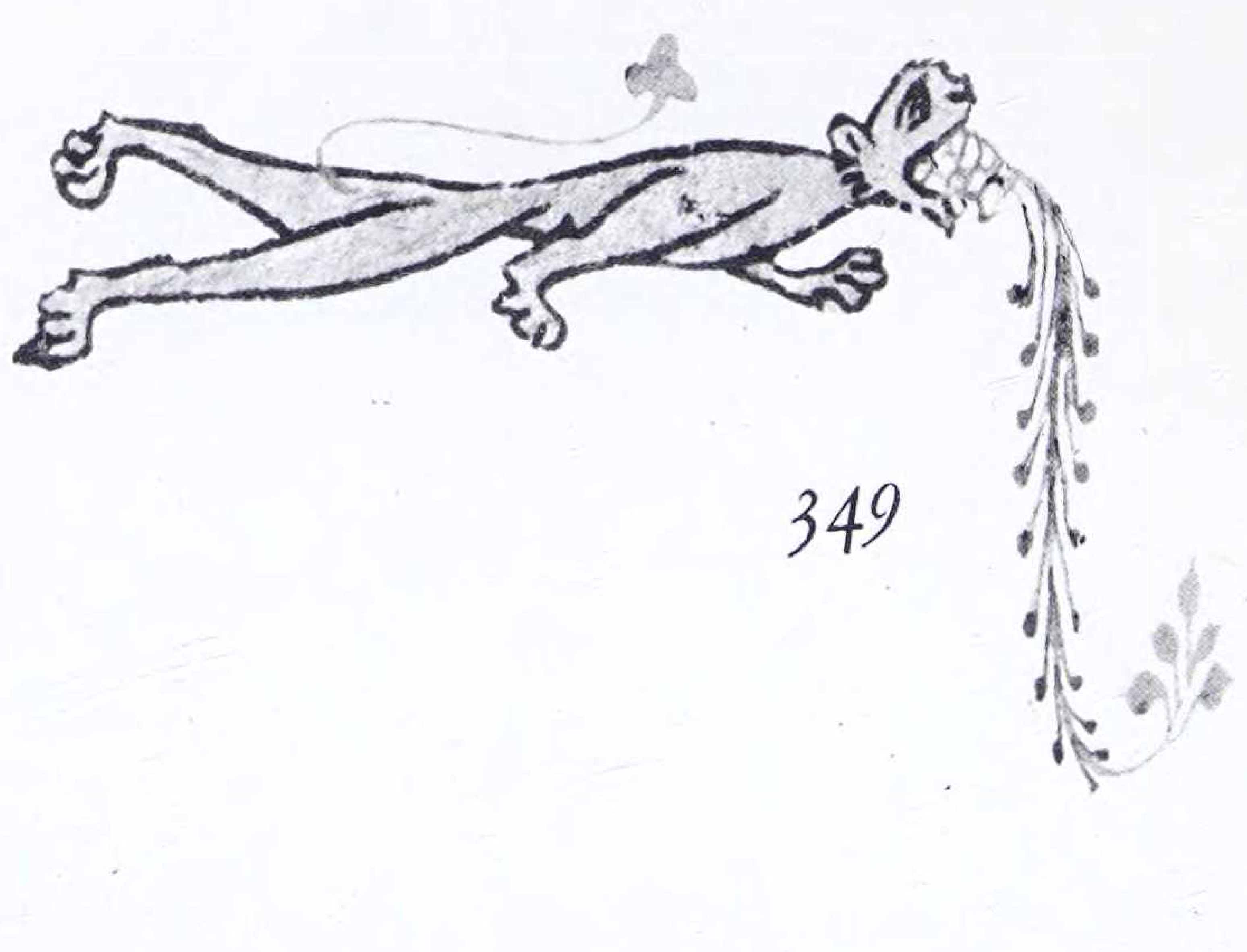
62 P. Buberl, *Die illuminierten Handschriften in Steiermark* dans *Beschreibendes Verzeichnis*, IV, Leipzig, 1911, voir *Manuscrits de Salzbourg du XIII[e] siècle*, fig. 191, 194, 195, 198, 199 et 201; F. Milcke, *Ein Wertvoller niederösterreicher Kodex des XIII. Jahrh., Zeitschrift für Bücherfreunde*, 1909, fig. 2.

63 H. Swarzenski, *Die lateinischen illuminierten Handschriften des XIII. Jahrh. in den Ländern am Rhein, Main und Donau*, Berlin, 1936, pl. 29, 30, 68, 74, 147, 181, 187, 202; R. Bruck, *Die Malereien in den Handschriften des Königreichs Sachsen*, Dresde, 1906, fig. 74 et 75.

64 Heidelberg, Sal. X, 20; A. von Oechelhauser, *op. cit.* I, pl. 18 et 11, pl. 2.

65 Munich, Clm. 3900; H. Swarzenski, *op. cit.*, pl. 179, fig. 971 b.

66 Coll. Dyson Perrins; *Burlington Fine Arts Club, Exhibition of Illuminated Manuscripts*, Londres, 1908, pl. 66.



Chapitre 4

1 G. Zarnecki, *Later English Romanesque Sculpture*, 1140-1210, Londres, 1953.

2 A. Gardner, *English Medieval Sculpture*, Cambridge, 1951, fig. 163, 164, 165, 166, et, du même auteur, *Wells Capitals*, Wells, 1956.

3 E. Prior et A. Gardner, *An Account of Medieval Figure Sculpture in England*, Cambridge, 1912, fig. 247, 248, 250, 252, 259.

4 R.W. Billings, *Cathedral Church of Durham*, Londres, 1843, pl. LXXIII.

5 E. Prior et A. Gardner, *op. cit.*, fig. 207, 208, 210, 212.

6 A. Loisel, *La cathédrale de Rouen*, Rouen, s.d., fig. p. 33 et 45.

7 C.J.P. Cave, *The Roof Bosses of Peterborough Cathedral, Archaeologia*, 1938, pl. LXXXI a.

8 C.J.P. Cave, *Roof Bosses in Medieval Churches*, Cambridge, 1948, fig. 3 et 4; G. Zarnecki, *op. cit.*, p. 45, fig. 110.

9 C.J.R. Cave, *The Roof Bosses in Canterbury Cathedral, Archaeologia*, 1934, pl. VIII, fig. 1 et 2, et *Roof Bosses*, fig. 1.

10 C.J.R. Cave, *Roof Bosses*, chap. V, *Heads*, p. 6 et s.

11 *Ibid.*, fig. 300.

12 Ch. Seymour, Jr., *Notre-Dame of Noyon*, New Haven, 1939, fig. 114.

13 C.J.R. Cave, *Canterbury*, pl. IX, fig. 2 et 3.

14 C.J.R. Cave, *The Roof Bosses of Lincoln Cathedral, Archaeologia*, 1935, p. VIII, fig. 4, pl. X, fig. 1, 2 et 7.

15 F. Henry, *La sculpture irlandaise*, Paris, 1933, p. 40 et s., pl. 18; H.S. Crawford, *Handbook of Carved Ornament from Irish Monuments of Christian Period*, Dublin, 1926, fig. 11a.

16 C.J.R. Cave, *Roof Bosses*, fig. 227-230; R.P. Howgrave-Graham, *Westminster Abbey, Various Bosses and Corbels of the Thirteenth Century, The Journal of the British Archaeological Association*, 1943, fig. 12.

17 C.J.R. Cave et N. Pevsner, *Medieval Carving in Exeter Cathedral*, Londres, 1953, pl. 22, 23.

18 E. Prior et A. Gardner, *op. cit.*, fig. 39, 251, 268, 270, 274.

19 *Congrès archéologique de Caen*, I, 1908, fig. p. 158, 159 et 160; E. Lambert, *Les écoinçons de Bayeux, Särtryck ur Studies tillägnade Henrick Cornell*, Stockholm, 1950.

20 E.W. Tristram, *English Medieval Wall Painting, The Thirteenth Century*, Oxford, 1950, pl. 73, 210 et pl. suppl. 23, 41, 54, 57, 73.

21 T. Borenius, *The Painted Ceiling in the Nave of Peterborough Cathedral, Archaeologia*, 1937, p. 247-309; F. Nordström, *Peterborough, Lincoln and the Science of Robert Grossetête, The Art Bulletin*, 1955, p. 243-259. Si le dragon à ailes de chauve-souris (T. Borenius, *op. cit.*, pl. XCI, 5) n'a pas été repeint lors des nombreuses réfections, le plafond ne peut pas être antérieur au milieu du XIIIe siècle.

22 E. Wallet, *Description d'une crypte et d'un pavé de mosaïque de l'ancienne église de Saint-Bertin à Saint-Omer*, Douai, 1843 et H. Stern, *Recueil général des mosaïques de la Gaule*, I, *Gaule-Belgique*, Paris, 1957, pl. L-LVI.

23 E. Wallet, *Description du pavé de l'ancienne cathédrale de Saint-Omer*, Saint-Omer, 1847.

24 E. Hutton, *The Cosmati, The Roman Marble Workers of the XIIth and XIIIth Centuries*, Londres, 1950, p. 55.

25 H. Shaw, *Specimens of Tile Pavements*, Londres, 1858, pl. I.

26 E. Amé, *Les carrelages du Moyen Age et de la Renaissance*, Paris, 1859, p. 68 et s.; L. Bégule, *Les incrustations décoratives des cathédrales de Lyon et de Vienne*, Lyon, 1905, p. 75 et s.

27 E. Amé, *op. cit.*, p. 99 et s.; L. de Vesly, *La céramique ornementale en Haute-Normandie pendant le Moyen Age et la Renaissance*, Rouen, 1913.

28 A. Ramé, *Etude sur les carrelages historiés du XIIe au XVIIe siècle en France et en Angleterre*, Strasbourg, 1855, p. 53; le texte figure dans Dom E. Martène, *Thesaurus novus anecdotorum*, V, Paris, 1717, p. 1308. Pour les invectives de saint Bernard contre les pavements historiés, voir Migne, *P.L.*, 182, col. 914 et M. Aubert, *L'architecture cistercienne en France*, I, Paris, 1943, p. 313.

29 Communication de M. Mathon, *Bulletin du Comité historique des monuments écrits de l'histoire de France*, 1850, p. 189; C. Enlart, *Manuel de l'archéologie française*, II, Paris, 1920, p. 810.

30 *Annales archéologiques*, X, 1850, pl. p. 233 et p. 305; XI, 1851, pl. p. 16 et 65; XII, 1852, pl. p. 13.

31 J. Hope et H. Brakspear, *The Cistercian Abbey of Beaulieu in the County of Southampton, The Archaeological Journal*, 1906, p. 180 et s., pl. XVI-XVIII.

32 P.B. Clayton, *The Inlaid Tiles of Westminster Abbey, ibid.*, 1912, p. 36-73.

33 H. Shaw, *op. cit.*, pl. VII-XII, XIII-XXII, XXIV, voir Lloyd Haberley, *Medieval English Paving Tiles*, Oxford, 1937.

34 A. de Caumont, *Notes provisoires sur quelques pavements céramiques du moyen âge, Bulletin monumental*, 1850, p. 386-390; A. Ramé, *Saint-Pierre-sur-Dives, Annales archéologiques*, XII, 1852, p. 281-293; R. de Lasteyrie, *L'architecture religieuse en France à l'époque gothique*, II, Paris, 1927, p. 255.

35 M. Espérandieu, *Carreaux vernissés découverts aux Châtelliers, Bulletin archéologique*, 1892, p. 1-16, pl. II.

36 Nos 17-21 du classement dans W. Neuss, *Die Apokalypse des Hl. Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bibelillustration*, Munster-en-W., 1931.

37 I. Yoshikawa, *L'Apocalypse de Saint-Savin*, Paris, 1939, p. 139 et s.

38 L. Delisle et P. Meyer, *L'Apocalypse française du XIIIe siècle (B.N., fr.* 403), Paris, 1900; M.R. James, *The Apocalypse in Latin and French (Bodleian Douce* 180), Oxford, 1922, *The Apocalypse in Latin, Ms.* 10 *in the Collection of Dyson Perrins*, Oxford, 1927 et *The Apocalypse in Art*, Londres, 1931. R. Freyhan (*Joachism and the English Apocalypse, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1955, p. 234 et s.,), qui met le développement des *Apocalypses* anglaises en relation avec le rayonnement de la pensée de Joachim de Flore, avance la date des prototypes jusqu'en 1255-1260.

39 M.R. James, *The Trinity College Apocalypse*, The Roxburghe Club, 1909.

40 A rapprocher du Beatus de Madrid, B. 31, c. 1047, W. Neuss, *op. cit.*, pl. LXXIX, fig. 116.

41 B.N., lat. 8865, fos 36v et 42v,

le manuscrit est originaire de la région de Saint-Omer.

42 Gand, Bibliothèque de l'Université, 92; la partie intitulée *Apocalypsis depictus* y manque actuellement, cf. L. Delisle, *Notice sur les manuscrits du « Liber Floridus » de Lambert, chanoine de Saint-Omer, Notices et extraits des manuscrits,* XXXVIII, Paris, 1906, p. 577-585. Une ville avec des murailles rabattues figure aussi dans la *Bible* de Saint-Etienne de Harding, 1098-1190, cf. C. Oursel, *La miniature du XIIe siècle à l'Abbaye de Citeaux,* Dijon, 1926, pl. VI.

43 Brit. Mus., Cotton, Nero C. IV. Pour l'origine anglaise de la gueule de Léviathan, voir A. Goldschmidt, *English Influence on Medieval Art of the Continent, Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter,* II, Cambridge, Mass., 1939, p. 721, et C. Nordenfalk, *L'Enluminure,* dans *Le Haut Moyen Age,* Skira, 1957, p. 190.

44 J. Baltrusaitis, *Le moyen âge fantastique,* Paris, 1955, p. 36 et s.

45 H. Omont, *Psautier illustré (XIIIe siècle), Reproduction du manuscrit latin* 8846 *de la B.N.,* Paris, s.d., pl. 9, 14, 15, 26 et 42; voir aussi D. Tselos, *English Manuscript Illustration and the Utrecht Psalter, The Art Bulletin,* 1959, p. 137-150.

46 Munich, Clm. 835; A. Haseloff, dans *Histoire de l'Art* d'André Michel, T. II, première partie, fig. 244.

47 E. Mâle, *L'art religieux du moyen âge en France,* Paris, 1922, p. 464-467.

48 Cambridge, Trinity College, B. 11, 4; *The New Palaeographical Society,* IX, 1910.

49 Brit. Mus., Harley, Roll. Y. 6, G. Warner, *The Guthlac Roll,* The Roxburghe Club, 1928; W.R. Latheby, *English Primitives,* V, *The Burlington Magazine,* 1917, p. 47.

50 Victoria and Albert Museum, M. 209-1925; *Exhibition of English Medieval Art,* Londres, 1920, pl. 33.

51 M.R. James, *The Bestiary,* The Roxburghe Club, 1928; A. Konstantinowa, *Ein englisches Bestiar des zwölften Jahrhunderts, Kunstwissenschaftliche Studien,* IV, Berlin, 1929; F.J. Carmody, *De Bestiis et aliis Rebus and the Latin Physiologus, Speculum,* 1938, p. 153-159.

52 Ch. Cahier, *Physiologus ou Bestiaire, Mélanges d'archéologie,* II, 1851, p. 85-100, 107-232, III, 1853, p. 203-283; P. Meyer, *Le Bestiaire de Gervaise, Romania,* I, 1872, p. 420-443; C. Hippeau, *Le Bestiaire Divin de Guillaume, Clerc de Normandie,* Caen, 1852, et *Le Bestiaire d'Amour de Richard de Fournival,* Paris, 1860; R. Reinsch, *Le Bestiaire, das Thierbuch des normannischen Dichters Guillaume le Clerc,* Leipzig, 1890; Richard de Fournival, *Bestiaire d'Amour,* éd. J. Holmberg, Upsal, 1925.

53 A. Kaufmann, *Thomas von Cantimpré, Vereinschrift der Görres-Gesellschaft,* I, 1893.

54 Ch.-V. Langlois, *La connaissance de la nature et du monde au Moyen Age,* Paris, 1911, p. 49-113. L'auteur des *Propriétés des choses,* avec un *Bestiaire* important, rédigé peut être en Allemagne vers 1240, Barthélemy l'Anglais, a étudié à Oxford sous Robert Grossetête de 1210 à 1220, voir *ibid.,* p. 118.

55 Voir G.C. Druce, *The Medieval Bestiaries and their Influence on Ecclesiastical Decorative Art, The Journal of the British Archaeological Society,* 1919, p. 4-82, ainsi que les articles du même auteur dans *The Archaeological Journal,* 1909 *(Crocodile),* 1910 *(Amphisbaena),* 1911 *(Heraldic Jall or Yale),* 1912 *(Calandrius),* 1915 *(Abnormal human forms),* 1919 *(Elephant).*

56 H. Woodruf, *The Physiologus of Bern, A Survival of Alexandrian Style in a Ninth Century Manuscript, The Art Bulletin,* 1930, p. 226 et s.

57 E.H. Minns, *Scythians and Greeks,* Cambridge, 1913, fig. 195; L. de Beylié, *Prome et Samarra,* Paris, 1907, fig. 54; A.U. Pope, *A Survey of Persian Art,* Oxford, 1939, pl. 1379 B.

58 J. Puig i Cadafalch, *L'Iconographie barbare dans l'art asturien, Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres,* 1938, p. 41.

59 Pour les *Bestiaires* anglais du XIIIe siècle, voir British Museum, Harley, 3244 Royal, 12 F. XIII, Sloan, 278 et 3544; Westminster, ms. 22; Cambridge, University Library, K.K.-IV. 25; Lit. D. 10; Oxford, Bodley, 602 et 764, Douce, 88, 151 et 167, St. John's College, 61.

60 B.N., fr. 412, 1444, 14964; Arsenal, 3516.

61 Bibl. Sainte-Geneviève, 2200; A. Boinet, *Les manuscrits à peinture de la Bibliothèque Sainte-Geneviève, Bulletin de la S.F.R.M.P.,* 192.1

62 E.G. Millar, *Les principaux manuscrits à peinture du Lambeth Palace à Londres, Bulletin de la S.F. R.M.P.,* 1924, p. 15 et s., pl. IV; pour la formation de ce type d'initiale, voir C. Nordenfalk, *Les initiales ornées dans l'art roman,* dans *La Peinture romane,* Skira, 1958, p. 178.

63 *Burlington Fine Arts Club, Exhibition of Illuminated Manuscripts,* Londres, 1908, pl. 30, *Psautier* provenant du diocèse d'York, c. 1170 (Glasgow, Huntorian Museum, ms. 229); *British Museum, Reproduction from Illuminated Manuscripts,* series I, Londres, 1907, pl. X, *Psautier* de l'Abbaye de Westminster, fin du XIIe siècle (Brit. Mus., Royal, 2 A. XXII); G. Warner, *Descriptive Catalogue of Illuminated Manuscripts in the Library of C.W. Dyson Perrins,* Oxford, 1920, pl. II, *Psautier* de Cantorbéry, fin du XIIe-début du XIIIe siècle.

64 H. Omont, *Miniatures du Psautier de saint Louis, ms. lat. 76 à la Bibliothèque de Leyde,* Leyde, 1902, pl. 24; G. Leidinger, *Meisterwerke der Buchmalerei,* Munich, s.d., pl. 19.

65 *Burlington Fine Arts Club, Exhibition...,* pl. 34, *Psautier* de Robert de Lindesey, abbé de Peterborough, c. 1220 (Cambridge, St John's College, D.6) et pl. 50, *Psautier* écrit à Saint-Albans, deuxième moitié du XIIIe siècle (Oxford, New College, 358); *British Museum, Reproduction...,* series III, pl. XVI, *Psautier* d'Oxford (?), début du XIIIe siècle (Brit. Mus., Arund., 157).

66 H.S. Crawford, *Handbook of Carved Ornament from Irish Monuments of the Christian Period,* Dublin, 1926, pl. XXXIV, fig. 91.

67 Brit. Mus., Add. 17737; S. Gevaert, *Le modèle de la Bible de Floreffe, Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art,* 1935, fig. 7.

68 B.N., lat. 11565; Abbé V. Leroquais, *Les Sacramentaires et les Missels manuscrits des Bibliothèques publiques de France,* I, Paris, 1924, p. 309.

69 T.S.R. Boas, *English Art,* 1100-1216, *The Oxford History of English Art,* III, Oxford, 1953, p. 185 et pl. 67.

70 B.N., lat. 833; voir Abbé V. Leroquais, *op. cit.,* I, p. 309 et s.

71 Orléans, 144; Abbé V. Leroquais, *Les Pontificaux des Bibliothèques publiques de France,* I, Paris, 1937,

p. 252 et s., pl. XXIV.

72 Voir pour la propagation de ces motifs A. Goldschmidt, *op. cit.*, p. 715 et pour les apports anglais en général Y. Deslandres, *La décoration des manuscrits dans la région parisienne du IXe au début du XIIIe siècle, Position des thèses de l'Ecole des Chartes*, Paris, 1950, p. 41-44.

73 Ch. Oman, *The Gloucester Candlestick*, New York, 1958; S. Gevaert, *Le chandelier de Reims, Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 1942, p. 21-30; O. Homburger, *Der Trivulzio-Kandelaber, ein Meisterwerk frühgotischer Plastik*, Zurich, s.d.; voir aussi H. Köhn, *Romanisches Drachenornament in Bronze und Architekturplastik*, Strasbourg, 1930, et H. Swarzenski, *Monuments of Romanesque Art, The Art of Church Treasures in North-Western Europe*, Londres, 1954, pl. 89, 90, 149, 151, 199 et 215.

74 A. Haseloff, *Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrh.*, Strasbourg, 1897, pl. IV, XXII, XXIV, XXXVIII; A. Goldschmidt, *Das Evangeliar im Rathaus zu Goslar*, Berlin, 1910, pl. 1, 5, 6, 11.

75 Munich, Clm. 3900; H. Swarzenski, *Die lateinische illuminierten Handschriften des XIII. Jahrh. in den Ländern am Rhein, Main und Donau*, Berlin, 1936, fig. 939, 941, 943, 947, 951, 953, 954.

76 A. Haseloff, dans l'*Histoire de l'Art* d'André Michel, T. II, première partie, p. 365.

77 Brit. Mus., Royal, 1 D.X; O. Saunders, *English Illumination*, Pantheon, 1928, pl. 56.

78 *The New Palaeographical Society*, Part. IX, 1910, pl. 214 et 216.

79 Dublin, Trinity College, 58; E.H. Alton et P. Meyer, *Codex cenannensis, The Book of Kells*, Berne, 1950.

80 C. Nordenfalk, *L'enluminure*, dans *Le Haut Moyen Age*, Skira, 1957, p. 114.

81 B.N., lat. 1073, A; Abbé V. Leroquais, *Les Livres d'Heures manuscrits des Bibliothèques publiques de France*, I, Paris, 1927, p. 52 et s. Le livre a été exécuté à l'usage d'un monastère de femmes du Nord de la France, que l'auteur hésite à identifier avec Saint-Léonard de Guines, dans le diocèse de Thérouannes, bien que plusieurs indications semblent lui convenir. Des saints anglais sont ajoutés à ceux des litanies traditionnelles de la région.

82 Arsenal, 1186; Abbé V. Leroquais, *Les Psautiers manuscrits des Bibliothèques publiques de France*, II, Mâcon, 1940-41, p. 13 et s. Les monstres spécifiques du ms., lat. 1073 A de la B.N., se trouvent aux folios 31, 35, 48, 62, 63, 64, 71. Rappelons à ce propos que l'*Oraison* du f° 190 indique que le livre a été destiné à une femme. Son exécution dans un monastère de femmes ou par un artiste en provenant pourrait expliquer cette identité d'éléments.

83 Coll. Yates Thompson; S.C. Cockerell, *A Psalter and Hours executed before 1270 for a Lady connected with saint Louis, probably his Sister Isabelle of France*, Londres, 1905.

84 Engelberg, 61 et Besançon, 54; H. Swarzenski, *Die lateinische illuminierten Handschriften*, pl. 91.

85 Voir E.G. Millar, *The Library of A. Chester-Beatty, A Descriptive Catalogue of the Western Manuscripts*, II, Oxford, 1930, n° 60, c. 1280, pl. XXCVI.

86 *Chronica Majora*, Cambridge, Corpus Christi College 26 et 16; *Chronica Minora*, Brit. Mus., Royal, 14 C.VII; M.R. James, *The Drawings of Matthew Paris, The Walpole Society*, XIV, 1925, p. 1-26, voir pl. X, XI, XV, XIX.

87 *Psautier* d'Odbert, abbé de Saint-Bertin, 986-1007, Boulogne, 20. *Psautier* de Saint-Edmond de Bury, première moitié du XIe siècle, Vatican, Reg. lat. 12; voir F. Wormald, *English Drawings of the Tenth and Eleventh Centuries*, Londres, 1953, p. 47 et s., pl. 26-28; pour la série byzantine, voir L. Mariès, *Le Psautier à illustration marginale*, Communication au *Congrès Byzantin d'Alger*, 1939, Paris, 1940.

88. P. Brieger, *English Art*, 1216-1307, *The Oxford History of English Art*, Oxford, 1957, p. 138. Comme précurseur immédiat de ces dessins marginaux, l'auteur signale la *Topographia Hibernica* (Brit. Mus., Royal 13 B.VIII), manuscrit exécuté après 1168.

89 Copenhague, B.R., Thott, 143; M. Mackeprang, dans *Greek and Latin Illuminated Manuscripts in Danish Collections*, Copenhague, 1921, pl. LVII et LX.

90 G. Warner, *Descriptive Catalogue of the Library of C.W. Dyson Perrins*, pl. IV.

91 Vienne, cod. 234; H.J. Hermann, *Die westeuropäischen Handschriften der Gotik und der Renaissance, I, Englische und französische Handschriften des XIII. Jahrh.*, Leipzig, 1935, pl. III, I.

92 Belvoir Castle; E.G. Millar, *The Rutland Psalter*, The Roxburghe Club, 1937.

93 *Bible* de Brandwood; voir H.Y. Thompson, *Illustration of one Hundred Manuscripts in the Library of Yates Thompson*, VI, Cambridge. 1907, no. LXXVII, p. 23-28, et *Bible* du Mont-Saint-Eloi, Arras, 13

94 H. Martin et Ph. Lauer, *Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque de l'Arsenal*, Paris, 1920, p. 21, pl. XVIII; *Burlington Fine Arts Club, Exhibition...*, pl. 79, coll. Cockerell.

95 Voir S. C. Cockerell, *The Work of de Brails*, The Roxburghe Club, 1938 et H. Swarzenski, *Unknown Bible Pictures by W. de Brails, The Journal of the Walters Art Gallery*, 1938, fig. 2.

96 Brit. Mus., Royal, 1 D.I; F.S. Kenyon, *Facsimiles of Bilicabl Manuscripts in the British Museum*, Londres, 1900, XIX.

97 Cambridge, Trinity College, B.3, 11, f° 29v et B.N., lat. 11565, f°.v. 6v.

98 Le rapprochement a été fait par B. Kurth, *Matthew Paris and Villard de Honnecourt, The Burlington Magazine*, 1942, p. 227.

99 J. Brassinne, *Psautiers liégeois du XIIIe siècle*, Bruxelles, s.d.

100 B.N., lat. 11931 et lat. 14397 (1230-1250), par exemple.

101 Dans sa notice consacrée au livre de D.D. Egbert, *The Tickhill Psalter*, New York, 1941 (*The Burlington Magazine*, 1941, p. 134), F. Wormald résume avec beaucoup de concision ce développement de la façon suivante : il est inexact que les grotesques qui apparaissent sur les marges vers le milieu du XIIIe siècle soient dus à une création soudaine. Le phénomène consiste en une libération des êtres fantastiques primitivement emprisonnés dans les initiales. C'étaient d'abord uniquement les monstres de l'alphabet qui ont été multipliés sur les bordures des livres. Les artistes n'ont pas tardé à enrichir le thème mais la constitution de la marge gothique dans sa diversité n'a pas été réalisée avant la fin du XIIIe siècle.

Chapitre 5

1 M.R. James, *The Sculptured Bosses in the Cloisters of Norwich Cathedral*, Norwich and Norfolk Archaeological Society, 1911.
2 C.J.P. Cave, *Roof Bosses in Medieval Churches*, Cambridge, 1948, p. 73 et fig. 30.
3 *Ibid.*, p. 65 et fig. 302-319.
4 C.J.P. Cave, *The Roof Bosses in the Nave of Tewkesbury*, *Archaeologia*, 1929.
5 C.J.P. Cave, *Roof Bosses*, fig. 181 et 232.
6 O. Schmitt, *Gotische Skulpturen des Strassburger Münsters*, Francfort-sur-le-Main, 1924, pl. 71; Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, III, fig, p. 270 et 271.
7 R. Hamann, *Deutsches Ornament*, Marbourg, 1924, pl. 27.
8 *Congrès archéologique de Rouen*, 1926, fig. p. 563.
9 P. Vitry et G. Brière, *Documents de la sculpture française du moyen âge*, Paris, 1904, pl. LXXXVII, 2-6; C. Enlart, *Manuel d'archéologie française, II*, Paris, 1920, fig. 279; O. Schmitt, *Gotische Skulpturen des Freiburger Münsters*, Francfort-sur-le-Main, 1926, fig. 8 et 9.
10 G.J. Witkowski, *L'art profane dans l'église, France*, Paris, 1908, fig. 214.
11 A. Louis, *L'église Notre-Dame de Hal (St.-Martin)*, *Ars Belgica*, VI, Bruxelles, 1936, fig. 114 et 117.
12 F. Henry, *La sculpture irlandaise*, Paris, 1933, p. 85, fig. 46-b, c et d.
13 *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, IV, 1958, p. 417, fig. 2.
14 A. Boinet, *La sculpture de la cathédrale de Bourges*, Paris, 1912, fig. 25.
15 O. Schmitt, *Gotische Skulpturen des Strassburger Münsters*, pl. 66-73 et 175-176; voir aussi *La cathédrale de Strasbourg*, Strasbourg, 1957, *La sculpture* par V. Beyer, p. 81 et s.
16 E. Maillard, *La sculpture de la cathédrale de Poitiers*, Poitiers, 1921, pl. XXXII-XXXIX.
17 M. Aubert, *Les dates de la clôture du choeur de N.-D. de Paris*, *Mélanges Bertaux*, Paris, 1924, p. 20-26.
18 A. Louis, *op. cit.* et *La décoration sculpturale des chapelles du chœur de l'église Saint-Martin à Hal*, II, *La sculpture brabançonne*, *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 1936, p. 106-115 et R. Hamann. *Spätgotische Skulpturen der Wallfahrtskirche in Hal*, dans P. Clemen, *Belgische Kunstdenkmäler*, I, Munich, 1923, p. 214-246.
19 L. (Lefrançois-) Pillon, *Les portails latéraux de la cathédrale de Rouen*, Paris, 1907.
20 H. Focillon, *Apôtres et jongleurs romans (Etudes de mouvement)*, *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1929, p. 20.
21 E. Mâle, *L'art religieux du XIII*[e] *siècle en France*, Paris, 1923, p. 59.
22 J. Baltrusaitis, *Le moyen âge fantastique, Antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris, 1955, p, 93 et fig. 41, p. 136 et s., fig. 65 et 68.
23 Broadclyst, Chagford, North Bovey, Sampford, Courtenay, Selby, South Towton, Spreyton, Tavistock, Widecombe-in-the-Moor.
24 L. Bégule, *Monographie de la cathédrale de Lyon*, Lyon, 1880.
25 L. Labande, *Le Palais des Papes et les monuments d'Avignon au XIV*[e] *siècle*, Marseille, 1925, p. 175.
26 B. von Tieschowitz, *Das Chorgestühl des Kölner Domes*, Marbourg, 1930.
27 P. Koechlin et J.-J. Marquet de Vasselot, *La sculpture à Troyes au XVI*[e] *siècle*, Paris, 1900, fig. 7 et 8; O. D. Johnton, *Gargouilles*, Troyes, 1910.
28 Viollet-le-Duc, *op. cit.*, VI, article *Gargouille*, p. 25, fig. 6 et 7.
29 O. Schmitt, *Gotische Skulpturen des Freiburger Münsters*, pl. 52.
30 *Ibid.*, p. 53-64 et 97-107 et F. Baumgarten, *Die Wasserspeier am Freiburger Münster*, *Freiburger Münsterblätter*, 1907, p. 1-28.
31 Viollet-le-Duc, *op. cit.*, VI, p. 26.
32 J. Adeline, *Les sculptures grotesques et symboliques*, Rouen, 1879, pl. XXII et XXIII; L.B. Bridaham et R.A. Cram, *Gargoyles, Chimeres and the Grotesque in French Gothic Sculpture*, New York, 1930, pl. 59.
33 B.N., fr. 26036 n° 4157; communication de L. Mirot, *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1917, p. 135.
34 S. Muté, *Cathédrale de Bourges*, Bourges, 1924, Album 5, pl. 211-224.
35 Viollet-le-Duc, *op. cit.*, IV, p. 494, fig. 8 *bis*.
36 J. Roussel, *La sculpture française, époque gothique*, Paris, s.d., pl. 34.
37 P. Vitry et G. Brière, *op. cit.*, pl. LXXXIX.
38 H. du Ranquet, *La cathédrale de Clermont-Ferrand*, Paris, s.d., fig. p. 81; P. Hartmann, *Die gotische Monumentalplastik in Schwaben*, Munich, 1910, pl. 17.
39 F. Michel, *Monuments du Gâtinais*, Lyon, 1879, pl. XX, 2.
40 *Congrès archéologique de Caen*, I, 1908, pl. p. 175.
41 L. Bréhier, *L'art chrétien*, Paris, 1918, fig. 86.
42 A. Lapeyre, *Les chapiteaux historiés de l'église de Deuil*, *Bulletin monumental*, 1938, p. 409.
43 P. Vitry et G. Brière, *op. cit.*, pl. LXXXIX, 3.
44 *Ibid.*, pl. CXX, 7, CXXI, 1.
45 H. Focillon, *op. cit.*, voir Dr. Lesueur, *L'église abbatiale Saint-Laumer de Blois*, *Bulletin monumental*, 1923, pl. p. 50.
46 R. Bergius, *Französische und belgische Konsol-und Zwickelplastik im 14. und 15. Jahrh.*, Wurzbourg, 1936, thèse de l'Université de Munich, sans illustrations.
47 L. Maeterlinck, *Le genre satirique dans la sculpture flamande et wallonne, les miséricordes des stalles*, Paris, 1910, fig. 26, 27 et 45.
48 F. Bond, *Woodcarving in English Churches, I, Misericordes*, Londres, 1910, fig. p. 110.
49 L. Maeterlinck, *op. cit.*, fig. 98, à comparer avec la fig. 99 de J. Baltrusaitis, *La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, Paris, 1931.
50 L. Maeterlinck, *op. cit.*, fig. 47, à comparer avec la fig. 89 de la *Stylistique ornementale*.
51 L. Maeterlinck, *op. cit.*, fig 116, à comparer avec la fig. 873 de la *Stylistique ornementale*.
52 L. S. Loomis, *Alexander the Great's Celestial Journey*, *The Burlington Magazine*, 1918, p. 177 et s.
53 F. André, *Un artiste sculpteur de Bourges au XV*[e] *siècle, Notice sur André Supplice ou Sulpice*, *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements à la Sorbonne*, Paris, 1886; V. Lafon, *Historique du chœur et monographie des stalles de Villefranche-de-Rouergue*, Rodez, 1889.
54 E. Klebel, *Das alte Chorgestühl zu*

St. Stephan in Wien, Vienne, 1925, fig. 39, à comparer avec les fig. 587, 588, 591 et 592 de la *Stylistique ornementale*.

55 F. Bond, *op. cit.*, fig. p. 6, à comparer avec les fig. 233-235 de la *Stylistique ornementale*.

56 B. von Tieschowitz, *op. cit.*, pl. 93 b, à comparer avec les fig. 460-465 et 472 de la *Stylistique ornementale*.

7 B. von Tieschowitz, *op. cit.*, pl. 64 b et L. Maeterlinck, *op. cit.*, fig. 178.

58 Fr. Bond, *op. cit.*, fig. p. 75; Th. Wright, *Histoire de la caricature*, Paris, 1875, fig. 56 et R. Ligtenberg, *Die romanische Steinplastik in den nördlichen Niederländen*, La Haye, 1918, pl. XIV.

59 J. Dubois, *Quelques stalles d'églises normandes et picardes et la sculpture sur bois aux XV^{e} et XVI^{e} siècles*, *Bulletin de la Société des Amis des Monuments rouennais*, 1913, p. 8.

60 E. S. Prior et A. Gardner, *An Account of Medieval Figure-Sculpture in England*, Cambridge, 1921, fig. 26, 441, 442, 448, 452; J. Evans, *English Art*, 1307-1461, *The Oxford History of English Art*, Oxford, 1949, p. 42 et pl. 26 a.

61 J. Lusser, *Die Baugeschichte der Kathedrale St. Nicholaus zu Freiburg in der Schweiz*, *Oberrheinische Kunst*, 1958, pl. 58, à comparer à la pl. 19 de O. Schmitt, *Gotische Skulpturen des Freiburger Münsters*, pl. 19.

62 J. Fastenau, *Die romanische Steinplastik in Schwaben*, Esslingen, 1907, fig. 38.

63 Allibaudières, Champigny, Charmont, Grandville, Herbisse, Plancy, Saint-Rémy-sous-Barbuise, Viapres-le-Grand, voir R. Koechlin et J.-J. Marquet de Vasselot, *op. cit.*, p. 88, note 6; voir aussi R. Crozet, *Les églises de la Champagne orientale et méridionale du XIII^{e} au XVI^{e} siècle*, *Bulletin monumental*, 1930, p. 372 et J. Thirion, *L'Eglise de Lhuitre*, *Congrès archéologique de Troyes*, 1955, p. 206.

64 A. de Baudot, *La sculpture française*. Paris, 1884, pl. XVII.

65 Voir J. Baltrusaitis, *La troisième sculpture romane*, *Mélanges Gantner*, *Formositas romanica*, Frauenfeld, 1958, p. 48-84.

66 E. Fleury, *Antiquités et monuments du département de l'Aisne*, IV, Paris, 1882, p. 181 et s., fig. 628.

67 P. Vitry et G. Brière, *op. cit.*, pl. CXXVI, fig. 2 et 6.

68 J. Verrier, *Essai archéologique sur St.-Séverin*, *Position des thèses de l'Ecole des Chartes*, Paris, 1912, p. 92.

69 A. Gasté, *Un chapiteau de Saint-Pierre de Caen*, Caen, 1887.

70 C. Enlart, *Manuel d'archéologie française*, II, p. 678.

71 *Congrès archéologique de Caen*, I, 1908, p. 337, et 2; R. Gobillot, *La cathédrale de Sées*, Paris, 1937, p. 37 et 38.

72 O. Schmitt, *Gotische Skulpturen des Strassburger Münsters*, pl. 159-166, voir aussi Ch. Cahier, *Du Bestiaire : Strasbourg*, dans *Nouveaux mélanges d'archéologie*, Paris, 1874.

73 L. Bégule, *Monographie de la cathédrale de Lyon*, p. 64, fig. 9.

74 C.E. Keyser, *Sculptured Cornices in Churches near Banbury*, *The Antiquaries Journal*, 1924, p. 1-10, pl. I-XIV; A. Gardner, *English Medieval Sculpture*, Cambridge, 1951, p. 191.

75 E.K. Prideaux, *The Carving of the Medieval Instruments in Exeter Church*, *Archaeological Journal*, 1915, p. XII et XIII.

76 E. Fleury, *op. cit.*, IV, fig. 651; D. Ramé, *Sculptures décoratives, motifs d'ornementation*, Paris, 1864, pl. 71.

77 C. Enlart, *Manuel d'archéologie française*, II, p. 679.

78 A. de Baudot, *op. cit.*, pl. XIII; J. Roussel, *op. cit.*, pl. 15.

79 A. Boinet, *op. cit.*, p. 11.

80 Tombeau de Lichtenberg, mort en 1299, O. Schmitt, *Gotische Skulpturen des Strassburger Münsters*, pl. 180.

81 E.S. Prior et A. Gardner, *op. cit.*, fig. 440.

82 A. de Caumont, *Rudiments d'archéologie*, Paris, 1851, fig. p. 482.

83 Viollet-le-Duc, *op. cit.*, V, p. 473.

84 *Congrès archéologique de Reims*, 1911, pl. p. 42; O. Schmitt, *Gotische Skulpturen des Freiburger Münsters*, pl. 116; A. Pugin, *Gothic Ornaments*, Londres, 1916, pl. 26 et 27.

85 A. Loisel, *La Cathédrale de Rouen*, Paris, s. d., fig. 69.

86 J. de Lahondès, *Les monuments de Toulouse*, Toulouse, 1920, fig. 200, porte de la maison n^{o} 1, rue du Languedoc.

87 J. Vallery-Radot, *La cathédrale de Bayeux*, Paris, s.d., p. 114.

88 M. Jusselin, *Une maison du XIII^{e} siècle au cloître de Chartres*, *Bulletin monumental*, 1911, p. 351-391.

89 Dessins publiés par H. Chabeuf, *La Maison du Miroir à Dijon*, *Revue de l'art chrétien*, 1899, p. 112-118.

90 *Congrès archéologique de Reims*, fig. p. 361; C. Enlart, *Manuel d'archéologie française*, *Architecture civile et militaire*, Paris, 1904, fig. 117.

91 G. Desdevises du Dézert et L. Bréhier, *Riom, Mozat, Volvic* Paris, 1932, p. 120.

92 H. Focillon, *Quelques survivances de la sculpture romane dans l'art français*, *Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter*, II, Cambridge, Mass., 1939, p. 461.

93 A. Grisbach, *Architekturen auf niederländischen und französischen Gemälden des 15. Jahrh., ein Beitrag zur Entwicklung der Formensprache der nordischen Renaissance*, *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1912, p. 207 et s.; W. Körte, *Die Wiederaufnahme romanischer Bauformen in der niederländische und deutsche Malerei des 15. und 16. Jahrh.*, Leipzig, 1930; J. de Jong, *Architektuur bij de Nederlandsche Schilders voor de Hervorming*, Amsterdam, 1934.

94 E. Panofsky, *The Friedsam Annunciation*, *The Art Bulletin*, 1935, p. 449.

95 A. Grisbach, *op. cit.*, p. 257.

96 Ch. de Tolnay, *Le Maître de Flémalle et les Frères van Eyck*, Bruxelles 1939, fig. 29, 55 et 141.

97 M.J. Friedländer, *Die altniederländische Malerei, III, Dierick Bouts und Joos van Gent*, Berlin, 1925, fig. 34 et 99.

98 H. Hildebrant, *Die Architektur bei Albrecht Altdorfer*, Strasbourg, 1908, fig. 6.

99 W. Schöne, *Die Versuchungen des Heiligen Antonius, ein wenig bekanntes Bild im Escorial*, *Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen*, 1936, fig. 7.

100 E. Panofsky, *The Friedsam Annunciation*.

101 M.J. Friedländer, *Die altniederländische Malerei, II, Roger van der Weiden und der Meister von Flémalle*, Berlin, 1924, fig. 80.

102 Ch. de Tolnay, *op. cit.*, fig. 75, 76, 82, 83, 91, 92, 96.

103 Dans l'*Annonciation* Friedsam, le singe symbolise la Chute et l'Ancien Testament (E. Panofsky, *op. cit.*, et H. W. Janson, *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, *Studies of the*

Warburg Institute, 20, Londres, 1952, p. 116). Dans la *Vierge du Chancelier Rolin*, les images bibliques de la dégradation de l'homme - *Expulsion du Paradis, Sacrifice d'Abel, Meurtre de Caïn, Ivresse de Noé*, se trouvent du côté du chancelier tandis que les images de la Rédemption - *Esther devant Assuérus*, ou de Vertus - *Justice de Trajan*, sont sculptées du côté de la Vierge (Ch. de Tolnay, *op. cit.*, p. 50, note 67, et E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge, Mass., 1953, p. 133 et s.
104 Ch. de Tolnay, *op. cit.*, p. 25 et E. Panofsky, *The Friedsam Annunciation.*
105 Ch. de Tolnay, *op. cit.*, p. 29, 30.
106 E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, p. 131-140.
107 J. Baltrusaitis, *Aberrations, Quatre essais sur la légende des formes*, Paris, 1957, *Le Roman de l'architecture gothique.*
108 J. Baltrusaitis, *Le moyen âge fantastique*, p. 282.
109 L. von Balduss, *Hans Memling*, Vienne, 1942, p. 63 et 64.
110 M. Guillaume-Linephty, *Hans Memling, La châsse de sainte Ursule*, Paris, 1939.
111 N. Pevsner, *An Outline of European Architecture*, Penguin Books, 1945, p. 93 et s.
112 L'Hospice des Innocents et S. Spirito de Florence ont été commencés par Brunelleschi en 1421 et 1435.
113 Voir C. Enlart, *Manuel d'archéologie française*, II, p. 775.
114 M.P. Coquelle, *Les clochers romans de l'arrondissement de Dieppe, Bulletin archéologique*, 1905, p. 154.
115 C. Enlart, *Manuel d'archéologie française*, I, p. 93 et 97.
116 L. Hautecœur, *Histoire de l'architecture classique en France*, I, *La formation de l'idéal classique, La Renaissance*, Paris, 1943, p. 71 et 112.
117 P. Vitry et G. Brière, *Documents de sculpture française, Renaissance*, Paris, 1911, pl. XIX, 4 et 5; C. Martin, *La Renaissance en France, l'architecture et la décoration*, Paris, s. d., pl. XXIX.
118 P. Vitry et G. Brière, *Renaissance*, pl. VIII, 6 et XXVI, 6; C. Martin, *op. cit.*, pl. XXXVII.
119 Titre souvent donné aux sculpteurs et aux menuisiers de la première Renaissance, par exemple Nicollas Castille, *menuyssier, tailleur d'antique*, à Gaillon. Voir A. Deville, *Comptes de dépenses de la construction du Château de Gaillon*, Paris, 1850, p. 244, 245 et 249.

Chapitre 6

1 Les mots drollerie, drôlerie (*Histoire d'une drollerie facétieuse*, gravure de F. Desprez, c. 1565; *Les plus belles figures et drôleries de la Ligue*, recueil constitué par P. de l'Estoile, fin du XVI^e siècle), drôlatique (*Songes drôlatiques de Pantagruel*, 1565), drôles, drolles (Inventaire après décès de Richard Breton, 1572) deviennent particulièrement fréquents dans la deuxième moitié du XVI^e siècle, en s'appliquant à l'imagerie. Voir J. Adhémar, *Catalogue de l'exposition de l'estampe satirique et burlesque en France à la B.N.*, 1950 (polycopie), n^os 19, 20 et 26, et J. Porcher, *Les Songes drôlatiques de Pantagruel et l'imagerie en France au XVI^e siècle*, Paris, 1959, p. XXIV.
2 Voir le mot *Babouin* dans *Le Larousse pour tous.*
3 J. Evans, *English Art 1307-1461, The Oxford History of English Art*, Oxford, 1949, p. 38-44.
4 J.-C. Dickenson, *Compte-rendu* de l'ouvrage cité de J. Evans dans *The Antiquaries Journal*, 1951, p. 91, note 1. Le texte a été publié par le Prof. Owst dans *The Liverpool Review*, IX, mai 1934, p. 150.
5 Migne, *P.L.*, 182, col. 916.
6 H.W. Janson, *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance, Studies of the Warburg Institute*, 20, Londres, 1952, p. 163-198.
7 Chrestien de Troyes, *Cligès*, éd. W. Foerster, Halle, 1888, vers 3848-3859.
8 E.R. Curtius, *La littérature européenne et le moyen âge latin*, Paris, 1956, p. 119 et s. Pour les sources littéraires en général, voir M. Th. Bergenthal, *Elemente der Drôlerie und ihre Beziehungen zur Literatur*, Berlin, 1934.
9 Th. Wright, *The Anglo-latin Satirical Poets and Epigrammatists of the Twelfth Century*, I, Londres, 1872, p. 308. Les *Fatrasies d'Arras*, du XIII^e siècle et les *Sottes Chansons* de Valenciennes, du début du XIV^e siècle, ont été mises en relation avec un thème du monde à l'envers, un homme couvant des œufs, qui apparaît parmi les drôleries marginales de plusieurs manuscrits flamands et du Nord de la France, voir L.M.C. Randall, *A Medieval Slander, The Art Bulletin*, 1960, p. 25-38.
10 C. Müller-Fraureuth, *Die deutsche Lügendichtungen bis auf Münchhausen*, Halle, 1881. Le rapprochement entre les *Lügendichtungen* et le décor des manuscrits a été fait par H.W. Janson, *op. cit.*, p. 163.
11 G. Roethe, *Die Gedichte Reinmars von Zweter*, Leipzig, 1887, p. 403.
12 L.M.C. Randall, *Exempla as a Source of Gothic Marginal Illumination, The Art Bulletin*, 1957, p. 97-107.
13 Voir J. A. Mosher, *The Exemplum in the Early Religious and Didactic Literature of England*, New York, 1911; J.-Th. Welter, *La tabula exemplorum secundum ordinem alphabeti, Recueil d'exempla compilé en France à la fin du XIII^e siècle*, Toulouse, 1926; du même, *L'Exemplum dans la littérature religieuse et didactique du moyen âge*, Toulouse, 1927 et *Un nouveau recueil franciscain d'exempla de la fin du XIII^e siècle*, Paris, 1930.
14 Th.-F. Crane, *The Exempla or Illustrative Stories from the Sermones vulgares of Jacques de Vitry*, Londres, 1890.
15 H.W. Janson, *op. cit.*, p. 165 et s.
16 M.R. James, *The Romance of Alexander, A Collotype Facsimile of ms. Bodley 264*, Oxford, 1933, pl. 130, 137, 152, 188.
17 Nous n'avons pas pu consulter la thèse de N. Wissgott, *Die Drôlerie in europäische Hs. vom Ende des 13. bis zum Beginn des 16. Jahrh.*, Vienne, 1933 (dactylographiée), ni celle de L.M.C. Randall, *Gothic Marginal Illustrations, Iconography, Style and Regional Schools in England, North France and Belgium*, 1250-1350, Diss. Radcliffe, 1955, dont

l'article, dans *The Art Bulletin*, 1957, donne un aperçu.

18 Brit. Mus., Add. 24686; E. Maunde Thompson, *English Illuminated Manuscripts*, Londres, 1895, pl. 12; G. Warner, *Illuminated Manuscripts in the British Museum*, 2 series, Londres, 1909, pl. 6; J. A. Herbert, *Illuminated Manuscripts*, Londres, 1911, pl. XXIV.

19 New York, Pierpont Morgan Library, ms. 102.

20 E.G. Millar, *The Library of A. Chester-Beatty, A Descriptive Catalogue of the Western Manuscripts*, II, Oxford, 1930, p. 75, pl. CXXVI.

21 Bruxelles, B.R., 9961-9962; J. van den Gheyn, *Le Psautier de Peterborough*, Harlem, s.d.

22 S.C. Cockerell et M.R. James, *Two East Anglian Psalters at the Bodleian Library, Oxford, the Ormesby Psalter, ms. Douce* 366 *and the Bromholm Psalter, Ms. Ashmole* 1523, The Roxburghe Club, 1926.

23 G. Warner, *Queen Mary's Psalter, Miniatures and Drawings by an English Artist of the XIIIth Century, Reproductions from Royal Ms.* 2 *B.VII in the British Museum*, Londres, 1912.

24 Brit. Mus., Cotton Julius A. VI; voir O. Koseleff, *Representation of the Months and Zodiacal Signs in Queen Mary's Psalter, Gazette des Beaux-Arts*, 1942, p. 82 et s.

25 Voir J. Baltrusaitis, *Le moyen âge fantastique*, Paris, 1955, chap. I et II.

26 New York, Publ. Library, Spencer coll., 26; D.D.Egbert, *The Tickhill Psalter and related Manuscripts. A School of Manuscript Illumination in England during the early Fourteenth Century*, New York, 1940.

27 Oxford, Christchurch; M.R. James, *The Treatise of Walter de Milemete de Nobilitatibus Sapientiis et Prudentiis Regum*, The Roxburghe Club, 1913.

28 Brit. Mus., Add, 42130; E.G. Millar, *The Luthrell Psalter*, Londres, 1932.

29 E.G. Millar, *The Bohun Manuscripts, A Group of Five Manuscripts executed in England about* 1370 *for Members of the Bohun Family*, The Roxburghe Club, 1936; H.J. Hermann, *Die westeuropäischen Handschriften*, 2. *Englische und französische Handschriften des XIV. Jahrh.*, dans *Beschreibendes Verzeichnis*, VIII, Leipzig, 1936, p. IV-VIII.

30 B.N., lat. 8892 et 17326, lat. 15467, lat. 16722; Brit. Mus., Add. 17341, Add. 38114; Vienne, cod. 1125.

31 Montpellier, Faculté de Médecine, ms. 196. Notre documentation sur les grotesques marginaux français a pu être enrichie grâce à l'exposition des manuscrits à peinture de la Bibliothèque nationale en 1955 et à l'extrême obligeance de M. Jean Porcher auquel nous exprimons ici notre gratitude.

32 B.N., lat. 1023, *Bréviaire* dit de Philippe le Bel, avant 1296; Arsenal, 590, *Bible* des Célestins de Paris, premières années du XIV^e^ siècle.

33 B.N., lat. 3893; voir le *Catalogue* de l'exposition 1955, n° 32.

34 B.N., lat. 10483.

35 Musée Jacquemart-André, ms. 1, f° 83^v^.

36 Anc. coll. Rothschild, actuellement aux Cloisters du Metropolitan Museum de New York; L. Delisle, *Les Heures dites de Jean Pucelle*, Paris, 1910; J.J. Rorimer et H. Bober, *The Hours of Jeanne d'Evreux, Queen of France*, New York, 1957.

37 Oxford, Douce, 5-6; C. Nordenfalk, *Französische Buchmalerei*, 1200-1500, *Kunstchronik*, 7, 1956, p. 183. Une page de ce manuscrit est reproduite par L.M.C. Randall, *Exempla*, fig. 9.

38 B.N., lat. 1052.

39 B.N., fr. 95.

40 B.N., lat. 1076.

41 Marseille, 111, et B.N., lat. 14284; J. Billioud, *Très anciennes Heures de Thérouanne à la Bibliothèque de Marseille, Les Trésors des Bibliothèques de France*, V, 1935. Voir J. Baltrusaitis, *Le moyen âge fantastique*, fig. 7.

42 B.N., Smith-Lesouëf, 20.

43 B.N., fr. 2754, Guillaume de Tyr, rapproché par J. Porcher du Robert de Borron (B.N., fr. 95); B.N., lat. 16260, *Bible* picarde; Cambrai, 233, *Missel* de Saint-Aubert de Cambrai.

44 Arras, 139, Recueil d'ouvrages didactiques, 1278-1300; B.N., lat. 1328, *Psautier* et *Livre d'Heures* à l'usage d'Arras, c. 1300; Arras, 639, *Bréviaire* de Saint-Vaast, et Arras, 717, *Bréviaire* d'Arras, de la même main, début du XIV^e^ siècle; B.N., lat. 13260, *Psautier* et *Livres d'Heures* à l'usage de Saint-Amand, début du XIV^e^ siècle.

45 B.N., lat. 10435; Abbé V. Leroquais, *Les Psautiers manuscrits des Bibliothèques publiques de France*, II, Paris, 1940-1941, p. 95, et *Catalogue* de l'exposition 1955, n° 68.

46 Cambrai, 87.

47 Cambrai, 102-103, début du XIV^e^ siècle; Abbé V. Leroquais, *Les Bréviaires manuscrits des Bibliothèques publiques de France*, I, Paris, 1934, p. 194 et s.

48 Oxford, Bodley, 264; M.R. James, *The Romance of Alexander*, pour les personnages déguisés voir f^os^ 21^v^, 70, 71^v^, 110, 117^v^ et 181^v^.

49 Arras, 869 (Quicherat, 223); Abbé V. Leroquais, *Les Pontificaux manuscrits des Bibliothèques publiques de France*, II, Paris, 1937, p. 429 et s.

50 Arsenal, 5218; H. Martin, *Un caricaturiste au temps du roi Jean, Piérart dou Tielt, Gazette des Beaux-Arts*, 1909, p. 89 et s.

51 Le ms. est partagé entre le British Museum (Add. 36684) et la Pierpont Morgan Library (ms. 754); Th. Belin, *Les Heures de Marguerite de Beaujeu*, Paris, 1925.

52 Reims, 39-42.

53 Huddersfield, coll. particulière; E.S. Dewick, *The Metz Pontifical, A Manuscript written for Reinald von Bar, Bishop of Metz* (1302-1316), Londres, 1902; M.R. James, *A Descriptive Catalogue of Fifty Manuscripts from the Collection of H. Yates Thompson*, Cambridge, 1892, p. 142 et s. et Abbé V. Leroquais, *Les Bréviaires*, IV, p. 300 et s., pl. XXII-XXIV, *Bréviaire* partagé entre la collection Yates Thompson et la Bibliothèque de Verdun, 107.

54 M.R. James, *A Descriptive Catalogue*, p. 147-148.

55 Francfort, Kunstgew. Bibl., Esrg. 4246, 16; G. Swarzenski et R. Schilling, *Die illuminierte Handschriften des Mittelalters und der Renaissance in Frankfurter Besitz*, Francfort-sur-le-Main, 1929, pl. XXX.

56 B.N., lat. 1403 et Arsenal, 570.

57 B.N., lat. 17336; Abbé V. Leroquais, *Les Pontificaux*, II, p.214 et s., pl. XLV-XLVIII.

58 La liste des principaux manuscrits allemands à drôleries est donnée par R. Schilling, dans son article *Drôlerie* du *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, IV, 1958, p. 579. Voir aussi, H. Weigelt,

Rheinische Miniaturen, Wallraf-Richartz Jahrbuch, 1924, fig. 2, 5 et 6, et P. Clemen, *Von den Wandmalereien auf den Chorschranken des Kölner Domes, ibid.*, fig. 15; G. Swarzenski et R. Schilling, *op. cit.*, pl. XXXII et XXXIII.

59 G. Witzthum, *Die rheinische Malerei zu Anfang des XIV. Jahrh.*, Leipzig, 1907; P. Clemen, *op. cit.*, p. 50.

60 H. Swarzenski, *Beiträge zur niederrheinischen Buchmalerei, in der Übergangszeit vom romanischen zum gotischen Stil*, Berlin, 1934, p. 124.

61 E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge, Mass., 1953, p. 31.

62 Bordeaux, 7; J. Billioud, *Manuscrits à enluminures exécutés pour les Bibliothèques provençales, Encyclopédie Départementale des Bouches-du-Rhône*, II, Marseille, 1924, p. 15 et pl. X.

63 G. Warner, *Descriptive Catalogue of Illuminated Manuscripts in the Library of Dyson Perrins*, II, Oxford, 1920, pl. XCVIII; *The New Palaeographical Society*, VI, Londres, 1908, p. 141.

64 J. Evans, *English Art*, 1307-1461, *The Oxford History of English Art*, Oxford, 1949, p. 9.

65 P. Durrieu, *Oderisi da Gubbio et ce que l'on appelait, au témoignage de Dante, l'art de l'enluminure, Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Isle-de-France*, LII, 1915, p. 155-170; P. D'Ancona, *L'Arte di Oderisi da Gubbio, Dedalo*, II, 1921, p. 89 et s.; voir, du même, *La miniature italienne*, Paris, 1925, p. 15.

66 M. Dvorák, *Byzantinischer Einfluss auf die italienische Buchmalerei des Trecento, Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung, Ergänzungsband*, VI, 1901, p. 803-804.

67 Voir le *Pontifical* de Guillaume Durand, évêque de Mende, ms. 143 de la Bibliothèque de Sainte-Geneviève, d'origine italienne, et le *Livre des propriétés des choses* de Barthélemy l'Anglais, en provençal, (*ibid.*, ms. 1029), fortement italianisé.

68 B.N., lat. 10527.

69 E.W. Tristram, *English Medieval Painting*, Pantheon, 1927, pl. 55.

70 M.R. James, *An English Medieval Sketch-Book, n° 1916 in the Pepysian Library, Magdalen College, Cambridge, The Walpole Society*, XIII, 1924-1925.

71 C. Enlart, *Manuel d'archéologie française, Architecture civile et militaire*, I, Paris, 1929, fig. 104.

72 P. Clemen, *op. cit.*, fig. 9-16; P. Olles, *Die Wandmalerei auf dem Chorschranken des Kölner Domes*, Bonn, 1929.

73 P. Clemen, *Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinländen*, Dusseldorf, 1916, p. 524, fig. 372 et 373.

74 M. de Saulcy, *Les Templiers de Metz, Revue archéologique*, 1849, fig. p. 616. Voir aussi Ch. Cahier, *Nouveaux mélanges d'archéologie*, I, *Curiosités mystérieuses*, Paris, 1874, fig. p. 115.

75 P. Gélis-Didot et H. Lafilée, *La peinture décorative en France du XI^e^ au XVI^e^ siècle*, Paris, s.d., pl. 31, fig. B.

76 L. Bruguier-Roure, *Les plafonds peints du XV^e^ siècle dans la Vallée du Rhône, Congrès archéologique de Montbrison*, 1885, pl. p. 324.

77 L. Grodecki, *Sainte-Chapelle de Paris* et J. Lafond, *Notre-Dame de Paris* dans *Corpus Vitrearum Medii Aevi, France*, vol. I, Paris, 1959, p. 16-17, 78, 275, 293-294, 335-336.

78 L.F. Day, *Windows*, Londres, 1909, fig. 161; L. Lefrançois-Pillon et J. Lafond, *L'art du XIV^e^ siècle en France*, Paris, 1954, p. 196 et pl. XLI; J. Lafond, *Les vitraux de Jumièges*, dans L. Jouen, *Jumièges à travers l'histoire*, Rouen, 1937, fig. 21 et 22.

79 P. Biver et E. Jocard, *Le vitrail civil au XIV^e^ siècle, Bulletin monumental*, 1913, p. 263 et pl. III. Le musée de Cluny possède un morceau de vitrail avec un composé de l'homme et de la bête.

80 E. Fleury, *Antiquités et monuments du département de l'Aisne*, IV, Paris, 1882, fig. 595; L. Lefrançois-Pillon et J. Lafond, *op. cit.*, p. 228, et pl. XLVIII.

81 Pour l'introduction et la propagation de l'acanthe italienne dans le décor marginal, voir L.M.J. Delaissé, *Le siècle d'or de la miniature flamande, Le Mécénat de Philippe le Bon, Catalogue de l'Exposition de la Bibliothèque nationale*, Paris, 1959, p. 15.

82 P. Durrieu, *Heures de Turin*, Paris, 1902, pl. XXXVII.

83 Bruxelles, B.R., 10772 et Paris, Arsenal, 5087. Nous devons à l'obligeance de J. Porcher l'accès à tous les manuscrits flamands exposés à la Bibliothèque nationale en 1959.

84 Vienne, cod. 1857; F. Winkler, *Studien zur Geschichte der niederländischen Miniaturmalerei des XV. und XVI. Jahrh., Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerh. Kaiserhauses*, 1915, pl. VII et XII, fig. 1 et 18; P. Durrieu, *Livre de Prières peint pour Charles le Téméraire par son enlumineur en titre, Philippe de Mazerolles, Monuments Piot*, XXII, 1916, fig. 6 et 10, pl. X-XIII; B.N., fr. 331 et Chatsworth, ms. 7535, n^os^ 158 et 160 du *Catalogue* de L.M.J. Delaissé. L'identification de Philippe de Mazerolles à Liévin van Lathem est confirmée par A. de Schrijver, dans sa thèse de l'Université de Gand, *De miniaturisten in dienst van Karel de Stout*, 1957 (non publiée), référence de Delaissé, *op. cit.*, p. 102.

85 La Haye, B.R., 131 G.4; A.W. Byvanck et G.J. Hoogewerff, *La miniature hollandaise dans les manuscrits des XIV^e^, XV^e^ et XVI^e^ siècles*, La Haye, 1922, pl. 95-97.

86 Dresde, A.311; F. Winkler, *Der Brüger Meister des Dresdener Gebetbuches und seine Werke, Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen*, 1914, et, du même auteur, *Die flämische Buchmalerei des XV. und XVI. Jahrh.*, Leipzig, 1925, pl. 5; Genève, B.4, 76; H. Aubert de la Rüe, *Les principaux manuscrits à peinture de la Bibliothèque de Genève, Bulletin de la S.F.R.M.P.*, 1912, pl. XLV.

87 B.N., lat. 9473; Abbé V. Leroquais, *Les Livres d'Heures manuscrits de la Bibliothèque nationale*, Paris, 1927, pl. LVIII-LXIII. Pour les ramifications bourguignonnes, voir le *Missel* de Saint-Etienne de Dijon, B.N., lat. 879; Abbé V. Leroquais, *Les Sacramentaires et Missels des Bibliothèques publiques de France*, Paris, 1924, pl. XCVIII, XCIX et le *Pontifical* d'Antoine de Chalon, évêque d'Autun (1483-1500), Autun, 129; Abbé V. Leroquais, *Les Pontificaux*, pl. XIC-CXII.

88 Mazarine, 1581; G. Ritter et J. Lafond, *Manuscrits à peintures de l'école de Rouen*, Paris, 1913, pl. XLV.

89 Munich, Cod. Gall. 369; P. Dur-

rieu, *Le Boccace de Munich*, Munich, 1909, pl. III et XXV.

90 B.N., lat. 13305; K.G. Perls, *Jean Fouquet*, Paris, 1940, fig. 218-231.

91 *La Cité de Dieu*, B.N., fr. 18-19, La Haye, Musée Meermanno-Westreenien, 11, et Nantes, 8; A. de Laborde, *La Cité de Dieu*, Paris, 1909, pl. XLVII-LXIX et LXXII-CIV.

92 Pour les antécédents italiens et la formation du trompe l'œil marginal en France et dans le Nord, voir O. Pächt, *The Master of Mary of Burgundy*, Londres, 1948, p. 29.

93 B.N., lat. 1314; Abbé V. Lercquais, *Les Bréviaires*, pl. XCIII et XCVII.

94 J. Destrée et P. Bautier, *Les Heures dites da Costa*, Bruxelles, 1929.

95 F. Courboin, *Histoire de la gravure en France, I. Des origines à 1660*, Paris, 1923, pl. 41, 42, 53, 54, 94, 95.

96 A. Chastel, *La Renaissance fantaisiste*, *L'Œil*, septembre 1956, p. 34-41. Voir aussi Kayser, *Das Groteske, seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Hambourg, 1957.

97 R. Berliner, *Ornementale Verlag-Blätter des 15. bis 18. Jahrh.*, I, Leipzig, 1926, pl. 18, 21, 24, 30, 31, 37.

98 Prince d'Essling, *Les livres à figures vénitiens de la fin du XV^e^ siècle du commencement du XVI^e^*, Paris, 1907, I, fig. p. 57 et 393, II, fig. p. 50, 137 et 160.

99 Voir pour la France, J.-J. Marquet de Vasselot, *Les boiseries de Gaillon au musée de Cluny*, *Bulletin monumental*, 1927, p. 364 et s., et R. Schneider, *Notes sur les livres à gravures et la décoration de la Renaissance en Normandie*, *Mélanges offerts à H. Lemonnier par la Société de l'Art français*, Paris, 1913, p. 126-141; pour l'Allemagne, A. Brinckmann, *Die praktische Bedeutung der Ornamentstiche für die deutsche Frührenaissance*, Strasbourg, 1907.

100 Arsenal, 5212; H. Martin et Lauer, *Les principaux manuscrits peints de la Bibliothèque de l'Arsenal*, Paris, 1926, p. 28.

101 M. Silvestre, *Collection de facsimilés d'écritures*, Paris, 1841, pl. 75.

102 Archives nationales, J. 401; E. Guillot, *L'ornementation des manuscrits du moyen âge*, II, Paris, s.d.

103 Vienne, cod. 1599; K. Holter et K. Oettinger, *Manuscrits allemands de la Bibliothèque nationale de Vienne*, *Bulletin de la S.F.R.M.P.*, 1937, pl. X.

104 P. Clemen, *op. cit.*, dans *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, 1924.

105 W. Köhler, *Die karolingischen Miniaturen, I, Die Schule von Tours*, Berlin, 1930, pl. 1, 7 b et c.

106 B.N., lat. 5 et lat. 5301. Voir J. Porcher dans *L'art roman à Saint-Martial de Limoges*, Limoges, 1950, fig. 3-5.

107 S.C. Cockerell, *Victoria and Albert Museum, Catalogue of Illuminated Manuscripts*, II, Londres, 1908, ms. 46, pl. p. 20, XIV^e^ siècle.

108 A. Stange, *Deutsche Malerei der Gotik*, II, Berlin, 1936, pl. 134, 1380-1384 et pl. 144, 1383.

109 G. Warner, *Descriptive Catalogue of Illuminated Manuscripts in the Library of Dyson Perrins*, Oxford, 1920, pl. CXV, 1312; R. Forrer, *Unedierte Federzeichnungen Miniaturen und Initialen des Mittelalters*, II, Strasbourg, 1907, pl. XXVIII-XXX, c. 1400. Pour la série rhénano-suisse, voir E. J. Beer *(Beitrage zur oberrheinischen Buchmalerei in der ersten Hälfte des 14. Jahrh. unter besonderer Berücksichtigung der Initialornamentik*, Bâle et Stuttgart, 1959) qui réunit autour du *Graduel* de Dyson Perrins, acquis en 1958 par la Landesbibliothek de Zurich, une importante famille de manuscrits, en la mettant en relation avec les autres groupes.

110 Munich, Clm. 23056, première moitié du XIV^e^ siècle, E. Stollreither, *Bildnisse des IX.-XVIII. Jahrh. aus Handschriften der bayerischen Staatsbibliothek*, I, Munich, 1928, pl. 34 et 35; Bamberg A.1, 1389-1390, B. Kurth, *Fragmente aus einem gotischen Schriftmusterbuch in der Universitätsbibliothek zu Wurzburg*, *Jahrbuch des kunsthistorischen Institutes der K.K. Zentralkommission für Denkmalpflege*, 1915, fig. 138-141.

111 E. Kloss, *Das Breslauer Evangelistar* R. 509, *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 1928, fig. 4, 1320-1330.

112 Prague, XIII, A.12, *Liber Viaticus* de Jean de Neumarkt, 1353-1364; M. Dvorák, *Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt*, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerh. Kaiserhauses*, 1901, fig. 23.

113 Vienne, cod. 2352, Traité astronomique de Venceslas IV, 1390-1400; J. von Schlosser, *Die Bilderhandschriften Königs Wenzel IV*, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerh. Kaiserhauses*, 1893, pl. XXV.

114 Vienne, cod. 1182; E. Trenkler, *Das Evangeliar des Johannes von Troppau*, Vienne, 1948, pl. II, VI et VIII.

115 L. Kaemmerer, *Ein Spätgotisches Figurenalphabet im Berliner Kupferstichkabinet*, *Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen*, 1897, p. 216-222; J. Springer, *Gotische Alphabete*, Berlin, 1897, pl. I-XII.

116 Maihingen, I. 3; H. Jerchel, *Die Bayerische Buchmalerei des 14. Jahrh.*, *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 1933, p. 106, fig. 40.

117 Bergame, cod. VII; B. Kurth, *Ein gotisches Figurenalphabet aus dem Ende des 14. Jahrh. und der Meister E.S.*, *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst*, 1912, fig. 1-4.

118 B. Kurth, *Fragmente aus einem gotischen Schriftmusterbuch*, fig. 136 et 137.

119 J. Springer, *op. cit.*, fig. p. 5, tombeau de Guillaume I^er^ de Thannhausen, abbé d'Ursberg.

120 A. Schramm, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, XIX, *Die Strassburger Drucker*, I, Leipzig, 1936, fig. 660. Le dessin d'un maître de Vérone de la fin du XV^e^ siècle en donne une autre variante avec, au lieu d'hommes sauvages, un nain et un Silène. B. Kurth, *Ein gotisches Figurenalphabet*, fig. 16.

121 A partir de 1481, Martin Schotte, de 1482, Heinrich Knoblochzer, de 1500, Johannes Schott, de 1505, Mathias Hupfuff, voir W.L. Schreiber, *Manuel*, n^o^ 2000, et P. Kristeller, *Die Strassburger Buchmalerei im XV. und im Anfang des XVI. Jahrh.*, Leipzig, 1888, p. 20-24.

122 W. Bühler, *Kupferstichalphabet des Meister E.S.*, *Neuste illustrierte Welt-Chronik für* 1499, Strasbourg, 1934.

123 H.J. Hermann, *Die illuminierten Handschriften in Tirol*, dans *Beschreibendes Verzeichnis* de Wickhoff, I, Leipzig, 1905, n^o^ VIII, p. 120, fig. 36.

124 C. Benziger, *Initialen des Meisters I.H.V.G. in einer Gratienausgabe von 1471 der Stadtbibliothek zu Bern (inc. 1.3)*, *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1913, p. 51 et s. Des S-dragons, en pleine page,

figurent dans deux manuscrits sortis de l'officine de Jean Hielot, à Lille, vers le milieu du XV[e] siècle, voir L.M.J. Delaissé, *op. cit.*, n[os] 80 et 81 du *Catalogue*, pl. 35.

125 A. Schramm, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, V, *Die Drucke von Johann Zainer in Ulm*, Leipzig, 1923, fig. 101.

126 P. Kristeller, *op. cit.*, fig. 3 et 4.

127 A. Schramm, *Der Bilderschmuck, der Frühdrucke, XIX, Die Strassburger Drucker*, I, fig. 67b et 79.

128 W.L. Schreiber, *Manuel*, n° 3483; A. Schramm, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke, IX, Die Drucker in Esslingen, Urach, Stuttgart*, Leipzig, 1926, fig. 407-413; W. Bühler, *Heinrich Mang, der Hausbuchmeister, Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst*, 1931, fig. 13-19.

129 J. Springer, *op. cit.*, pl. XIII-XVI; C. Dodgson, *Grotesque Alphabet of* 1464, Londres, 1899 et *Two Woodcut Alphabets of the Fifteenth Century, The Burlington Magazine*, 1910, p. 362; Th. Musper, *Das Original des gotischen Figurenalphabets von* 1464, *Die graphischen Künste*, 1928, p. 98-101; W. Bühler, *Aus der ABC-Stube der Kultur, Holzschnitte von* 1464, Strasbourg, 1933.

130 M. Lehrs, *Der Meister mit den Banderollen*, Dresde, 1886, p. 8-10, pl. IV et *Über gotische Alphabete, Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1899, p. 372 et s.

131 Oxford, Ashmole 1504; L. Kaemmerer, *op. cit.* fig. 1.

132 B.N., lat. 1173; Abbé V. Leroquais, *Les Livres d'Heures*, I, p. 104.

133 J. Renouvin, *Histoire de l'origine et des progrès de la gravure dans les Pays-Bas et l'Allemagne*, Paris, 1860, p. 168 et s.; A. Blum, *Des rapports des miniaturistes français avec les premiers artistes graveurs, Revue de l'Art chrétien*, 1911, p. 360.

134 B.N., lat. 9438, f[os] 57[v] et 60; Abbé V. Leroquais, *Les Sacramentaires et les Missels*, pl. XXXIII; J. Porcher, *Le Sacramentaire de Saint-Etienne de Limoges*, Paris, 1953, pl. VII.

135 R. Grand, *Le château de Josselin*, Paris, 1930, p. 42.

136 O. Jennings, *Early Woodcut Initials*, Londres, 1908, fig. 115, 126, 195, 196, 199, 206, 227, 242.

137 M. Geisberg, *Der deutsche Einblatt-Holzschnitt in der ersten Hälfte des XVI. Jahrh.*, XXVIII, Munich, 1927, pl. 22.

Chapitre 7

1 E. Baumeister, *Formschnitte des XV. Jahrh. in der Sammlungen des fürst. Hauses Oettingen-Wallenstein zu Maihingen*, I, Strasbourg, 1913, fig. 21; P. Kristeller, *Holzschnitte im kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin*, II, Berlin, 1915, fig. 1; voir J. Baltrusaitis, *Cosmographie chrétienne dans l'art du moyen âge*, Paris, 1939, p. 51-52.

2 A. Schramm, *Luther und die Bibel*, Leipzig, 1933, pl. 138.

3 A. Schramm, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, II, *Die Drucke von Günther Zainer in Augsburg*, Leipzig, 1920, fig. 291.

4 Nantes, 8; A. de Laborde, *La Cité de Dieu*, Paris, 1899, p. 443, pl. XII.

5 Bruxelles, B. R. 9047; F. Winkler, *Simon Marmion als Miniaturmaler, Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen*, 1913, p. 261, fig. 13 et 14; E. Michel, *A propos de Simon Marmion, Gazette des Beaux-Arts*, 1927, fig. p. 151.

6 Chicago, Art Institute; Ch. Sterling, *La peinture française, Les Primitifs*, Paris, 1938, fig. 176.

7 Louvre; L. von Baldass, *Hans Memling*, Vienne, 1942, pl. 118.

8 H. Tietze et E. Tietze-Conrat, *Kritisches Verzeichnis der Werke Albrecht Dürers*, II, *Der Reife Dürer*, Bâle, 1937, n° 424, fig. 424.

9 Chantilly; P. Durrieu, *Les Très Riches Heures de Jean de France, duc de Berry*, Paris, 1904, pl. XVIII.

10 Pour le macrocosme et l'homme zodiacal, voir H. Bober, *The Zodiacal Miniature of the Très Riches Heures of the Duc of Berry—its Sources and Meaning, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1948, p. 1 et s.; F. Saxl, *Lectures*, Londres, 1957, *Macrocosm and Microcosm in Medieval Pictures*, p. 58-72.

11 F. Saxl, *op. cit.*, *Illustrat Mededieval Encyclopedias*, p. 242 et s.

12 F. Saxl et E. Panofsky, *Classical Mythology in Medieval Art, Metropolitan Museum Studies*, IV, 2, New York, 1933.

13 J. Baltrusaitis, *Le moyen âge fantastique*, Paris, 1955, p. 251 et s.

14 Leipzig, B. U., 665, *Speculum Virginum*; R. Bruck, *Die Malereien und Handschriften des Königreichs Sachsen*, Dresde, 1906, p. 234, fig. 148.

15 Retable de l'Agneau Mystique, la Vierge de Dresde, la Vierge du Chanoine van der Paele; Ch. de Tolnay, *Le maître de Flémalle et les Frères van Eyck*, Bruxelles, 1938, p. 62, 65, 67 et M. Meiss, *Light as Form and Symbol in some Fifteenth Century Paintings, The Art Bulletin*, 1945, p. 180.

16 J. Baltrusaitis, *Cosmographie chrétienne*, p. 42 et s.

17 H. Reiners, *Die Kölner Malerschule*, Leipzig, 1925, fig. 118.

18 B. Landry, *L'idée de chrétienté chez les scholastiques du XIII[e] siècle*, Paris, 1929, p. 111-112.

19 W. L. Schreiber, *Holzschnitte, Metallschnitte, Teigdrucke aus dem Herzoglischen Museum zu Gotha ...*, Strasbourg, 1928, pl. 15.

20 Ch. Sterling, *op. cit.*, fig. 180 et Ph. Verdier, *L'Art religieux*, Paris, 1956, fig. p. 101.

21 Giotto, *Jugement Dernier* (Padoue, c. 1305); Orcagna, Retable Strozzi (Florence, 1354-1357); Jacopo di Cione, *Couronnement de la Vierge* (Vatican, fin du XIV[e] siècle); Paolo di Giovanni Fei, *La Trinité*, (Naples, fin du XIV[e] siècle); Sassetta, *Apothéose de saint François* (coll. Berenson, 1437-1444).

22 Rotterdam, Musée Boymans-van Beuningen; H. Gerson, *Van Geertgen tot Frans Hals*, Amsterdam, 1950, p. 12.

23 Maître de la Glorification de la Vierge, Worms; H. Reiners, *op. cit.*, fig. 113.

24 Brit. Mus., Add. 37421; E. Millar, *Exposition des manuscrits français au British Museum*, Paris, 1933, pl. LV.

25 H. Focillon, *Le style monumental dans l'art de Jean Fouquet, Gazette des Beaux-Arts*, 1936, p. 27, fig. 7.

26 H. Focillon, *Quelques survivances de la sculpture romane dans l'art français, Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter*, II, Cambridge, Mass., 1939, p. 453.

27 H. Reiners, *op. cit.*, fig. 196, 220, p. XXXII, XXXVII.

28 Exemples pour les fresques :

Saint-Aignan, pour le vitrail : Poitiers, pour la sculpture : Jensac-la-Pallue.

29 Dagobert Frey *(Gotik und Renaissance*, Augsbourg, 1929, p. 20-28) a été le premier à signaler les parallèles entre l'évolution de la cartographie et celle des conceptions formelles chez les artistes du moyen âge.

30 M. de Santarem, *Essai sur l'histoire de la cosmographie et de la cartographie*, Paris, 1849; J. Lelevel, *Géographie du moyen âge*, Bruxelles, 1852; R.V. Tooley, *Maps and Map-Makers*, Londres, 1949; L. Bagrow, *Geschichte der Kartographie*, Berlin, 1951.

31 K. Miller, *Mappae Mundi, die ältesten Weltkarten*, VI, Stuttgart, 1898, p. 108 et s.; J. Oliver Thompson, *History of Ancient Geography*, Cambridge, 1948, p. 332-334; G.R. Crone, *Maps and their Makers*, Londres, 1953, p. 24.

32 K. Miller, *op. cit.*, III, p. 116-122; R. Uhden, *Zur Herkunft und Systematik der Mittelalterlichen Weltkarten, Geographische Zeitschrift*, 1931, p. 321 et s.; E. Raisz, *Time Charts of Historical Geography*, II, *Middle Ages, Imago Mundi*, II, 1737, p. 11; P.E. Schramm, *Sphaira, Globus Reichsapfel*, Stuttgart, 1958, p. 49-59.

33 K. Miller, *op. cit.*, III, p. 110-115.

34 La légende fait remonter l'invention de la boussole à l'époque Tcheou. L'instrument est mentionné déjà par Guyot de Salins (c. 1190) et par Jacques de Vitry (c. 1204), voir L. de Saussure, *L'origine de la rose des vents et l'invention de la boussole, Archives des Sciences physiques et naturelles*, 1923, p. 13 et s.

35 A.E. Nordenskiöld, *Periplus, An Essay on the early History of Charts and Sailing Directions*, Stockholm 1807; R. Uhden, *Die antiken Grundlagen der mittelalterischen Seekarten, Imago Mundi*, I, 1935, p. 1, et s.

36 R. Salomon, *Opicinus de Canistris, Weltbild und Bekenntnisse eines avignonesischen Klerikers des 14. Jahrh., Studies of the Warburg Institute*, I, Londres, 1936, et, du même auteur, *A Newly Discovered Manuscript of Opicinus de Canistris, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1953, p. 45-57.

37 Honorius d'Autun, *De imagine mundi libri tres*, cap. XXVIII, *De Italia*, Migne, *P.L.*, 172, col. 129.

38 Gervais de Tilbury, *Otia Imperialia*, Dec. III, c. 9.

39 Voir L. Muratori, *Rerum italicarum scriptores*, XI, Milan, 1727, col. 539 et 588.

40 J.A.C. Buchon, *Notice d'un atlas en langue catalane, ms. de l'an 1375, conservé parmi les manuscrits de la B.R. sous le n° 6816; Notices et extraits des ms. de la Bibliothèque du Roi...*, XIV, 1841, p. 8. Voir pour Rome, A. Graf, *Roma nella memoria e nella imaginazioni del Medio Evo*, Turin, 1882, p. 10; P. Lavedan (*Représentation des villes dans l'art du moyen âge*, Paris, 1954, fig. 4) reproduit un plan de Rome en forme de lion, sans indication du manuscrit qui semble être du XIV[e] siècle.

41 L'histoire est relatée par Strabon, Plutarque et Vitruve. Voir, pour les trois versions, *L'Architecture de Vitruve*, par Ch.L. Maufras, I, Paris, 1846, p. 135 et 205.

42 J. Baltrusaitis, *Le paysage fantastique au moyen âge, L'Œil*, octobre, 1955, p. 18 et s.

43 B. N., fr. 857, XIV[e] siècle; E. Buron, *Ymago Mundi de Pierre d'Ailly*, Paris 1930, pl. XXXII.

44 K. Miller, *op. cit.*, III, fig. 44, 45, et L. Bagrow, *op. cit.*, fig. p. 29.

45 A. de Laborde, *op. cit.*, p. CXVII.

46 L. Bagrow, *op. cit.*, fig. p. 61.

47 La mappemonde de Hereford a été publiée par E.F. Jamard (*Monuments de la géographie*, Paris, 1854), W.L. Bevan et H.W. Phillott (*Medieval Geography : an Essay in Illustration of the Hereford Mappa Mundi*, Londres, 1873), K. Miller (*op. cit.*, IV) et G.R. Crone (*The World Map by Richard of Haldingham in Hereford Cathedral*, Londres, 1954). Voir aussi A.L. Moir et M. Letts, *The World Map in Hereford Cathedral*, Hereford, 1955.

48 La même disposition se trouve déjà dans la carte du *Psautier* du British Museum (Add. 28681, c. 1225) et dans la mappemonde d'Ebstorf, associés à Gervais de Tilbury (c. 1230-1250 ?). Voir W. Rosien, *Ebstorfer Weltkarte*, Hanovre, 1952, pl. 4 et 11.

49 G.H.T. Kimble, *Geography in the Middle Ages*, Londres, 1938, pl. VIII et L. Bagrow, *op. cit.*, fig. 57.

50 F. Carmody, *Li Livres dou Tresor*, Berkeley, 1948, avec l'indication pour chaque passage de ses sources.

51 Daude de Pradas, *Dels Auzels Cassadors*, dans F. Raynouard, *Choix de poésie des Troubadours*, V, Paris, 1820, p. 126 et s. Le poème compte 3600 vers. Carmody cite également *Il Libro del Gandolfo Persiano delle medesine de Falconi* (voir G. Ferraro, *Scelta di curiosità litteraria inedite o rare dal siglo XIII al XVII*, CLIV, Bologne, 1877), dérivant sans doute de la même source.

52 Pour la difficulté d'identifier la source de certains passages sur les chiens et les chevaux, voir F. Carmody, *op. cit.*, p. XXVII.

53 On connaît une quarantaine de manuscrits du *Livre de la chasse*. Le plus bel exemplaire de l'ouvrage de Gaston Phébus (B.N., fr. 616, c. 1405-1410) est illustré de 87 peintures. Voir *La chasse de Gaston Phébus*, Paris, 1897 et C. Caudec, *Livre de la chasse, par Gaston Phébus. Reproduction... du ms. fr. 616 de la B.N.*, Paris, 1909. Le ms. fr. 1291 de la B. N. (c. 1450) se rattache à l'art de René d'Anjou.

54 B. N., fr. 12400; J. Pichon, *Du Traité de Fauconnerie, Bulletin du Bibliophile*, 1854, p. 885-900. L'illustration du cod. Vaticanus 1071, qui se trouve en tête de la série, a été exécutée, sans doute, sous Manfred, vers 1260. voir C.A. Wood et F.M. Fyfe, *The Art of Falconry being the Arte Venandi cum Avibus of Frederic II of Hohenstaufen*, Boston, 1955.

55 La liste des principaux manuscrits est donnée par R. Reinsch, *Le Bestiaire, das Tierbuch des normannischen Dichters Guillaume Le Clerc* Leipzig, 1890. Le ms. fr. 14469 de la B. N. est remarquable par son illustration qui se ressent du style des *Apocalypses* anglo-normandes, voir Ch. Cahier et A. Martin, *Mélanges d'archéologie*, II, Paris, 1851, pl. XXV-XXXI, et Ch. Cahier, *Nouveaux mélanges d'archéologie*, II, Paris, 1874, pl. IX-XI.

56 B. N., fr. 12469 et 15213, Brit. Mus., Harley, 273, Oxford, Douce, 308, voir aussi J. Holmberg, *Eine mittelniederfränkische Übertragung des Bestiaire d'Amour*, Upsal, 1925.

57 Une liste de 44 manuscrits du *De natura rerum* est donnée par Ch. Ferckel, *Die Genäkologie des*

Thomas von Brabant, Munich, 1912, p. 11 et s. On peut y rajouter les exemplaires de Chester-Beatty et du Brit. Mus., Royal, 12 E. XVII et 12 F. VI. Voir aussi L. Delisle, dans *Histoire Littéraire de la France*, XXX, p. 365 et s.

58 B. N., fr. 15106; A. Hilka, *Eine altfranzösische moralisierende Bearbeitung des Liber monstruosis hominibus orientis aus Thomas von Cantimpré, De natura rerum*, *Abhandlungen der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen*, III, 7, 1933.

59 Berlin, Ham. 142; Ch. Ferckel, *op. cit.*, pl. VII.

60 Londres; E.G. Millar, *The Library of A. Chester-Beatty, A Descriptive Catalogue of the Western Manuscripts*, II, Oxford, 1930, p. 244-254, pl. CLXXIX-CXCVI.

61 Prague, XIV, A 15; A. Podlaha, *Knihovna Kapitulni v Praze*, Prague, 1903, fig. 236-237; Ch. Ferckel, *op. cit.*, p. IX, XI-XIII, XV.

62 R. Wittkower, *Marvels of the East*, *Journal of the Warburg Institute*, 1942, p. 178 et s., pl. 44.

63 H. Schulz, *Das Buch der Natur von Conrad von Megenberg*, Greiswald, 1897; H. Ibach, *Leben und Schriften des Konrad von Megenberg*, Wurzbourg, 1938.

64 H. Wegener, *Beschreibendes Verzeichnis der deutschen Bilder-Handschriften des späten Mittelalters in der Heidelberger Universitäts- Bibliothek*, Leipzig, 1927, p. 42 et 48.

65 A. Schramm, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, III, *Die Drucke von Johann Baemler in Augsburg*, Leipzig, 1921, fig. 453-465.

66 W.L. Schreiber, *Manuel*, V, n° 4247.

67 E. de Solms-Laubach *(Der Hausbuch-Meister*, *Städel Jahrbuch*, 1935-1936, p. 70 et s.) identifie Reuwich avec le maître du *Hausbuch* ce que conteste E. Panofsky, tout en admettant l'origine hollandaise de ce dernier.

68 A. Schramm, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, XV, *Die Drucker in Mainz*, Leipzig, 1932, fig. 551-951. Le traité a eu plusieurs rééditions parmi lesquelles celles de Strasbourg datent de 1477, 1499 et 1503.

69 Pline, *Historia naturalis*, IX-55, VIII-49, IX-72 et 76.

70 Un *Bestiaire* roman tardif de Cambridge contient aussi une page entière avec des monstres marins analogues, M. R. James, *The Bestiary being a Reproduction in full of the Manuscript* 11. 4. 26 *in the University Library, Cambridge*, The Roxburghe Club, 1928, f° 54 a.

Chapitre 8

1 H. Grundmann, *Neue Forschungen über Joachim von Fiore*, Marbourg, 1950.

2 Voir F. Saxl *(A Spiritual Encyclopedia of the later Middle Ages*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1942, p. 84 et s.) qui donne les dates suivantes pour l'avènement de l'Antéchrist : 1250, 1258, 1260, 1290, 1300, 1316, 1325, 1335, 1340, 1365, 1367, 1403, 1415, et une bibliographie de la question. Voir aussi, D. Hyde, *Medieval Account of Antichrist*, *Medieval Studies in Memory of Gertrude S. Loomis*, New York, 1927; L. U. Lucken, *Antichrist and the Prophets of Antichrist in the Chester Cycle*, Washington, 1940; A. Chastel, *L'Antéchrist à la Renaissance*, *Atti Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, Rome, 1952, p. 177 et s. et *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris, 1959, p. 344.

3 J. Baltrusaitis, *Le moyen âge fantastique*, Paris, 1955, p. 183 et s.

4 R. Freyhan, *Joachism and the English Apocalypse*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1955, p. 210 et s.

5 Königsberg, 891 et 891 *b*; Stuttgart, H b III, 11; voir T. Hermann *Der Bilderschmuck der Deutsch-Ordensapokalypsen Heinrich von Hesler*, Königsberg, 1934.

6 Une importante liste de manuscrits est donnée par M. R. James, *The Trinity College Apocalypse*, The Roxburghe Club, 1909.

7 Londres, Brit. Mus., Add. 17333 et Royal, 19 B. XV, Lambeth Palace, 209 et surtout 75 d'un archaïsme violent pareil à celui de Cambridge, Corpus Christi College, 394; Toulouse, 815. E.G. Millar, *Les principaux manuscrits à peinture de Lambeth Palace de Londres*, *Bulletin de la S.F.R.M.P.*, 1924, pl. XIV-XXXIV; A. Auriol, *L'Apocalypse du couvent des Augustins à la Bibliothèque de Toulouse*, *Les Trésors des Bibliothèques de France*, II, 1929, p. 133-151.

8 J.G. Noppen, *The Westminster Apocalypse and its Sources*, *The Burlington Magazine*, 1932, p. 145, et s.

9 J. Demotte, *La Tapisserie gothique*, Paris, 1924, pl. 2-14; R.A. Weigert, *La tenture de l'Apocalypse d'Angers, essai de mise au point*, *Bulletin monumental*, 1937, p. 307-326; A. Lejard, *Les tapisseries de l'Apocalypse de la cathédrale d'Angers*, Paris, 1942.

10 H.O. Coxe, *The Apocalypse of St. John the Divine, represented in facsimile from a Ms. (Auct. D. 4. 17) in the Bodleian Library*, The Roxburghe Club, 1876.

11 W.L. Schreiber, *Manuel*, IV, p. 160 et s.

12 A. Firmin-Didot, *Les Apocalypses figurées manuscrites et xylographiques*, Paris, 1870; A. Pilinski, *Apocalypse, première éd. d'après Heinecken et cinquième d'après Sotheby*, Paris, 1882; P. Kristeller, *Die Apocalypse, Alteste Blockbuchausgabe*, Berlin, 1916; voir aussi W. Neuss, article *Apocalypse*, dans *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, I, 1937, p. 766 et s.

13 Le manuscrit a été acquis en 1931 par le Wellcome Museum de Londres, G. Bing, *Apocalypse Block-Books and their Manuscript Models*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1942, p. 142 et s.

14 M. Montoy, *Les miniatures de l'Apocalypse flamande de Paris (B. N., Fonds néerlandais*, 3), *Scriptorium*, I, 1946-1947, p. 289-309, pl. 27-42.

15 E. Panofsky, *Albrecht Dürer*, I, Londres, 1945, p. 52, et, du même, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge, Mass., 1953, p. 110-112.

16 W. Worringer, *Die Kölner Bibel*, Munich, 1923, p. 24-27.

17 A. Schramm, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, XX, *Die Strassburger Drucker*, Leipzig, 1937, fig. 104-112.

18 Pour les rapports de la *Bible*

colonaise avec la série anglo-normande, voir W. Neuss, *Die ikonographischen Wurzeln von Dürers Apokalypse,* dans les Mélanges G. Schreiber, *Volkstum und Kunstpolitik,* Cologne, 1932, p. 185 et s.

19 E. Panofsky, *Dürer,* I, p. 53 et s.; H. F. Schmidt, *Dürers Apokalypse und die Strassburger Bibel von 1485, Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft,* 1939, p. 261 et s.

20 A. Schramm, *Luther und die Bibel,* Leipzig, 1923, fig. 3-26. Voir aussi, J. Strachan, *Early Bibel Illustrations,* Cambridge, 1957, p. 42 et s.

21 E. Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France,* Paris, 1922, p. 449 et s.

22 Troyes (Saint-Martin-des-Vignes), Grandville, Chavanges (Aube), La Ferté-Milon (Aisne).

23 L.H. Heidenreich, *Der Apocalypsen-Zyklus im Athosgebiet und seine Beziehungen zur deutschen Bibelillustration der Reformation, Zeitschrift für Kunstgeschichte,* 1939; J. Renaud, *Le cycle de l'Apocalypse de Dionysiou, interprétation byzantine de gravures occidentales,* Paris, 1943.

24 Pour la continuité de certains thèmes, voir F. von Juraschek, *Der Todsündendrache in Dürers Apocalypse, Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen,* 1937, p. 189-194.

25 Cambridge, Corpus Christi College, 20; Toulouse, 815.

26 M. R. James, *Apocrypha anecdota* dans *Texts and Studies,* II, n° 3, Cambridge, 1893; H. Brandes, *Visio S. Pauli, Ein Beitrag zur Visionsliteratur mit einem deutschen und zwei lateinischen Texten,* Halle, 1885; Th. Silverstein, *Visio S. Pauli, Texts and Studies,* 1933. Une version latine abrégée figure dans Migne, *P. L.,* 54, col. 501.

27 A. Auriol, *Descente de saint Paul dans l'Enfer, Les Trésors des Bibliothèques de France,* III, 1930, p. 131-146. Le texte en vers de huit syllabes a été publié par P. Meyer, *La descente de saint Paul en Enfer, poème français composé en Angleterre, Romania,* 1895, p. 357-375.

28 Pour l'action du cycle irlandais sur l'iconographie de l'Enfer après le XIII^e siècle, voir E. Mâle *(L'art religieux de la fin du moyen âge en France,* Paris, 1922, p. 464 et s.) qui donne un résumé des récits d'Owen et de Tungdal.

29 O. Delepierre, *Vision de Tondalus,* Mons, 1838. Pour les manuscrits français sans illustrations, voir B. N., fr. 763, 12445 et 12555. J.-Ch. Brunet (*Manuel,* 5, p. 882) signale un manuscrit illustré en 1474 pour Marguerite d'York, troisième femme de Charles le Téméraire, ayant appartenu au marquis de Ganay. Pour les éditions allemandes, voir W. L. Schreiber, *Manuel,* V, n° 1398, fig. p. 180.

30 J.J. Stürzinger, *Le Pélerinage de l'âme de Guillaume de Deguileville,* The Roxburghe Club, 1895.

31 Denis le Chartreux, *De Quatuor novissimis,* Delft, 1486 et Paris, 1543; *Des quatre fins de l'homme,* Paris, 1685.

32 B. N., fr. 12465, f^os 115-121.

33 Bruxelles, B. R., 11129, f° 90; C. Gaspar et F. Lyna, *Philippe le Bon et ses beaux livres,* Bruxelles, 1944, pl. XV. L'attribution de la miniature à Jean Le Tavernier est contestée par L.M.J. Delaissé, *Le siècle d'or de la miniature flamande. Le mécénat de Philippe le Bon,* n° 87 du *Catalogue* de l'exposition, Paris, 1959.

34 A. de Laborde, *La Cité de Dieu,* Paris, 1909.

35 B. N., fr. 22913, n° 124 du *Catalogue* de l'exposition 1955, pl. XVIII; reproduit aussi dans l'*Histoire de l'Art* d'André Michel, III, p. 136, fig. 75.

36 Gheltenham, Thirlestaine House, fr. 4417; A. de Laborde, *op. cit.,* pl. 323 et s., pl. XXVIII.

37 Bruxelles, B. R., 9006, f° 265^v; n° 5 du *Catalogue* de l'exposition de 1959, C. Gaspar et F. Lyna, *op. cit.,* pl. 9 et pl. II. Le manuscrit a été acheté par Philippe le Bon au gouverneur de Lille.

38 Famille n° 4 de Laborde dont fait partie la *Cité de Dieu* de Turin, exécutée en 1466 pour le Grand Bâtard de Bourgogne.

39 J. Vendryès, *L'enfer glacé, Revue celtique,* 1929, p. 134-142.

40 A. de Laborde, *op. cit.,* pl. CXXV.

41 B. N., fr. 19; Bibl. Sainte-Geneviève, 246; Nantes, 8; Genève, fr. 79; A. de Laborde, *op. cit.,* pl. LXVIII, XCIX et CXXV.

42 B. N., fr. 9186, f° 298^v; *ibid.,* p. 406 et pl. LXI. Le recueil contient l'extrait de la *Cité de Dieu* et le commentaire de Raoul de Presles.

43 J. Pope-Hennecy, *Fra Angelico,* Londres, 1952, p. 191-196, fig. XXXI et XXXIII.

44 E. Mâle, *op. cit.,* p. 471-474. Chez Honorius d'Autun (1112-1137), les peines de l'Enfer, dont nous ne connaissons pas de représentations cycliques, sont au nombre de neuf comme les chœurs d'anges (Migne, *P. L.,* 172, col. 1159-1160). Seule la peine des gloutons, assis à table et gavés par les démons de serpents et de crapauds, échappe, dans la vision de Lazare, à l'iconographie classique (chez Tungdal, les gloutons sont dépecés). E. Castelli nous a communiqué une série de miniatures de Cristoforo de Predis, datées de 1476 (Bibliothèque de Turin), où les figurations, pour la plupart différentes, des tourments infernaux, comportent la même particularité.

45 B. N., fr. 20107, f^os 12-18. Le péché est représenté sur la page en face de la punition. Contrairement à ce que dit E. Mâle, qui donne une analyse détaillée des sources du récit de Lazare *(op. cit.,* p. 471), il ne s'agit pas d'une relation latine mais française, plus courte mais absolument concordante avec le texte imprimé de la légende.

46 E. de Beaurepaire, *Les peintures murales de l'église de Bénouville, Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques,* 1897, pl. II et III. La potence de la version irlandaise est reproduite dans cette composition à côté de l'arbre de saint Paul.

47 E. Mâle, *Cathédrale d'Albi,* Paris, 1950, p. 32-36, pl. 74-83.

48 B. Burroughs, *A Diptych by Hubert van Eyck, Bulletin of the Metropolitan Museum of Art,* 1933, p. 184-193; L. Meyer, *Le crucifissione di Pieterburgo di Hubert van Eyck, Arte,* 1934, p. 141-47; E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting,* p. 237-240.

49 P. Durrieu, *Les van Eyck et le duc de Berry, Gazette des Beaux-Arts,* 1920, p. 84.

50 L'*Enfer* du panneau de New York est de 25×28 cm. environ, celui du *Psautier* de Winchester occupe un folio de 22×32 cm.

51 O. Benesch, *Über einige Handzeichnungen des XV. Jahrh., Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen,* 1925, fig. 2 et 3.

52 M. J. Friedländer, *Die van Eyck,*

Petrus Christus, Berlin, 1924, pl. LX.

53 E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, p. 269. Voir pour le même groupe aussi P. Fierens, *Le fantastique dans l'art flamand*, Bruxelles, 1947, p. 31 et s.

54 Fierens-Gevaert, *Histoire de la peinture flamande des origines à la fin du XV^e^ siècle*, Paris, 1927, pl. XXXI.

55 Ch. de Tolnay, *Zur Herkunft des Stiles der van Eyck, Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 1932, fig. 2; W. Schöne, *Über altniederländische Bilder vor allem in Spanien, Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen*, 1937, p. 157; G. Ring, *Primitifs français, Gazette des Beaux-Arts*, 1938, p. 153.

56 H. Reiners, *Die Kölner Malerschule*, Leipzig, 1925, fig. 63 et 64.

57 H. Beenken, *Rogier van der Weyden*, Munich, 1951, fig . 72,73 et 77.

58 *Dionysii Carthusiani colloquium sive dialogus, de particulari judicio animarum post mortem*, Paris, 1543, Art. XXI-XXIV et XXVIII-XXIX.

59 Denis le Chartreux, *De Quatuor novissimis*, Art. XLII et XLIII.

60 Chap. IV, p. 126.

61 E. Castelli, *Il Demoniaco nell'arte*, Milan, 1952, pl. 91 et 96.

62 A. Goldschmidt, *English Influence on Medieval Art*, dans *Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter*, II, Cambridge, Mass., 1939, p. 721 et s.

63 J. Damrich, *Antonius der Einsiedler, eine legendarisch-ikonographische Studie, Archiv für christliche Kunst*, 1901, p. 81 et s.; Ch. de Rémondange, *Vie de saint Antoine par saint Athanase, Traduction littérale du texte grec*, Mâcon, 1874, p. 59.

64 *La vie de Monseigneur Sainct-Anthoin Abbé et des choses merveilleuses qui lui advinrent es desertz: Ensemble comment son glorieux corps fut trouvé et porté à Constantinople et de la transporté en Viennoys*, Lyon, 1555.

65 G. Vasari, *Le Vite.*, VII, Florence, 1881, p. 140-141; A. Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti, Rome*, 1553, f. 3.

66 F.J. Stadler, *Michel Wolgemut und der Nürnberger Holzschnitt im letzten Drittel des 15. Jahrh.*, Strasbourg, 1913, p. 262 et pl. 6.

67 M. Geisberg, *Der deutsche Einblatt-Holzschnitt in der erster Hälfte des XVI. Jahrh.*, II, Munich, 1923, pl. 12.

68 *Livre d'Heures*, Madrid, B. N., vit. 25-5; O. Pächt, *The Master of Mary of Burgundy*, Londres, 1948, fig. 22 b et 35.

69 H. Reiners, *op. cit.*, fig. 212.

70 Ch. de Rémondange, *op. cit.*, p. 17.

71 C. von Mandach, *Die Antoniustafel von Niklaus Manuel, Anzeiger für schweizerische Altertumskunde*, 1935, p. 1-28, fig. 1, 4, 5, 12 et 14

72 Fresque d'Agnolo Gaddi à S. Croce de Florence et manuscrit lombard, B. N., lat. 757. Nous n'avons pas pu consulter la thèse de Ch. D. Cuttler, *The Temptations of St. Antony in Art from earliest times to the first quarter of XVIth Century*, dont le résumé est donné dans *Marsyas*, 1950-1953, p. 70-80.

73 R. Graham, *A Picture-Book of the Life of St. Antony the Abbot, executed for the Monastery of Saint Antoine de Viennois, Archaeologia*, 1933, p. 1 et s. Pour le manuscrit de Florence, voir E. Castelli, *op. cit.*, pl. 164-170.

74 W. Schöne, *Die Versuchungen des Heiligen Antonius, ein wenig bekanntes Bild im Escurial, Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen*, 1936, p. 57-64.

75 Pour les rapports des *Tentations* bouddhiques avec les *Tentations* de saint Antoine, voir J. Baltrusaitis, *Le moyen âge fantastique*, p. 229-235.

76 Ch. de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, Bâle, 1937, n^o^2.

77 Une gravure de Cock (P. Lafond, *Hieronymus Bosch*, Bruxelles, 1914, pl. p. 88) permet une lecture parfaite de tous les détails de ce tableau.

78 Pour les représentations des diables gothiques et leurs origines, voir J. Baltrusaitis, *Le moyen âge fantastique*, principalement chap. V. Le diable roman a été étudié par Ch. de Bourbon-Busset, dans ses *Recherches sur l'iconographie du démon à l'époque romane* (1937, non encore publié).

79 E. Castelli, *op. cit.*, fig . 57-63 et 66-68.

80 Ch. de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, n^o^ 18.

81 E.K. Stahl, *Die Legende von Heil. Riesen Christophorus in der Graphik des 15. und 16. Jahrh.*, Munich, 1920. Pour le foisonnement des monstres, voir p. 72-74 et pl. IV, XXVII, XXX, XXXI, XXXVII, XLIV, XLIX, L.

82 K. Pfister, *Hieronymus Bosch*, Potsdam, 1922, pl. 15; J. Baltrusaitis, *Le paysage fantastique au moyen âge, L'Œil*, octobre, 1955, pl. p. 24-25; E. Castelli, *op. cit.*, pl. 49.

83 E. Castelli, *op. cit.*, voir chap. IV, *La séduction de l'horrible*.

84 A. Chastel, *La Tentation de saint Antoine ou le songe du mélancolique, Gazette des Beaux-Arts*, 1936, p. 218 et s., et *Le mythe de Saturne dans la Renaissance italienne, Phœbus*, 1946, p. 125 et s.; pour la liste des *Tentations*, en relation avec Bosch, voir E. Larsen, *Les Tentations de saint Antoine de Jérôme Bosch, Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 1950, p. 3-42.

85 D. Bax, *Ontcijfering van Jeroen Bosch*, La Haye, 1949, fig. 26, 31, 32, 98-107, 119, 122, 126, 128.

86 Ch. de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, p. 32.

87 Pour les interprétations du *Jardin des Délices*, voir *ibid.*; L. von Baldass, *Hieronymus Bosch*, Vienne, 1943, p. 25 et s., fig. 43-53; J. Combe, *Jérôme Bosch*, Paris, 1946, p. 32 et s.; W. Fraenger, *Hieronymus Bosch, Das tausendjährige Reich, Grundzüge einer Auslegung*, Coburg, 1947, trad. angl. *The Millenium of Hieronymus Bosch, Outlines of a new Interpretation*, Londres, 1952; C.-A. Wertheim Aymès, *Hieronymus Bosch, eine Einführung in seine Symbolik*, Amsterdam, 1957.

88 F. Chapouthier, *Deux épées d'apparat découvertes en 1936 au Palais de Mallia, Etudes crétoises*, V, Paris, 1938; Ch. Picard, *Kibistétères anciens et médiévaux, Revue archéologique*, 1939, I, p. 262-264; W. Deonna, *Le symbolisme de l'acrobate antique*, Collection Latomus, IX, Berchem-Bruxelles, 1953.

89 J. Verrier, *La cathédrale de Bourges*, Paris, 1943, pl. XXI.

90 J. Lutz et P. Perdrizet, *Speculum humanae salvationis*, Mulhouse, 1909, pl. 84.

91 Pour l'interprétation des acrobates chez Bosch, voir C.-A. Wertheim Aymès, *op. cit.*, p. 31-62, pl. XII-XIV.

92 Voir note 66 du chap. VII.

93 H.Th. Bossert et W.F. Storck, *Das mittelalterliche Hausbuch*, Leipzig, 1912, p. XI, pl. 18.

94 A. Pigler, *Astrology and Jerome Bosch, The Burlington Magazine*, 1950, p. 132-136.

95 Dessin de 1564 (Amsterdam), gravé par Cock en 1565, K. Tolnay (Ch. de Tolnay), *Die Zeichnungen Peter Breugels*, Munich, 1925, p. 47, et R. van Bastelaer, *Les estampes de P. Breugel l'Ancien*, Bruxelles, 1908, pl. 118.

96 Ch. D. Cuttler, *Witchcraft in a Work by Bosch, The Art Quarterly*, 1957, p. 129-139. Nous avons rapproché certains de ces poissons-volants des sujets de la glyptique antique, voir *Le moyen âge fantastique*, p. 61 et s.

97 B. N., fr. 9342, f° 182. Pour le texte de Jean Wauquelin, voir A. Warburg, *Luftschiff und Tauchboot in der mittelalterlichen Vorstellungswelt* (1913), *Gesammelte Schriften*, I, Leipzig, 1932, p. 245 et s. : « il (Alexandre) a vu des poissons qui marchaient sur le sol comme des quadrupèdes et qui mangeaient des fruits sur des arbres qu'ils trouvaient au fond de la mer, des baleines d'une grandeur incroyable qui s'approchaient de la cage en verre et s'enfuyaient, effrayées par la lumière des lampes. Il a vu des hommes et des femmes qui marchaient et qui chassaient des poissons pour les manger, comme on chasse les animaux sur la terre... »

98 K. Tolnai (Ch. de Tolnay) *Die Zeichnungen Peter Breugels*, pl. 28, 31, 33, 36 et 45; G. Glück, *Das grosse Breugel-Werk*, Vienne, 1951, pl. 16 et 17.

99 Surnom donné à Bosch selon le témoignage de Marc van Vaernewijck (1566-1568), voir Ch. de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, p. 75.

100 L. Guicciardini, *Description de tous les Païs Bas*, Anvers, 1567, p. 132. Qualifications données aussi à Bosch.

101 L. von Baldass, *op. cit.*, fig. 68.

102 *Ibid.*, fig. 54, 140-141.

103 Notre *Moyen âge fantastique* est entièrement consacré à la question de ces apports.

104 B. N., Cabinet des Estampes, Rés. Ed. I; R. Dumesnil, *Peintres-graveurs français*, VII, Paris, 1844, p. 2; A. Linzeler, *B. N., Inventaire du fonds français, Gravures du XVI^e^ siècle*, I, Paris, 1932, p. 361.

105 Signalé par E. Tross, dans l'introduction aux *Songes drôlatiques de Pantagruel*, Paris, 1869.

106 La planche a pour titre *Guillot le songeur*, cf. J. Adhémar, *Catalogue de l'exposition de l'estampe satirique et burlesque en France à la B. N.*, 1950 (polycopie), n° 14.

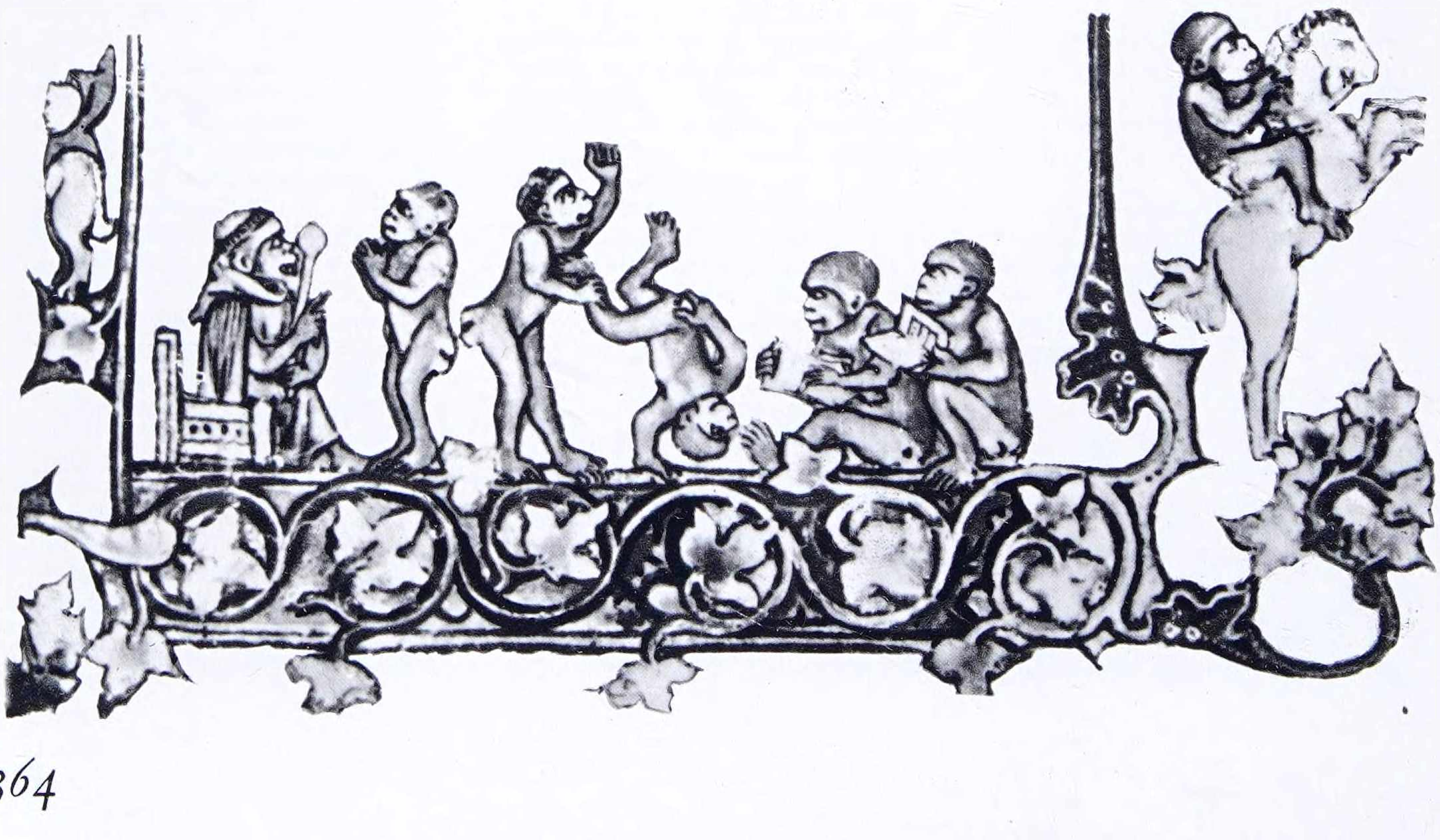
107 *Mémoires de Condé pour servir à l'Histoire de France*, II, Paris, 1743, p. 655.

108 J. Adhémar, *French Sixteenth Century Genre Painting, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1945.

109 J. Porcher, *L'auteur des Songes drôlatiques de Pantagruel, Mélanges offerts à A. Lefranc*, Paris, 1936, p. 229 et 232, et *Les Songes drôlatiques de Pantagruel et l'imagerie en France au XVI^e^ siècle*, Paris, 1959.

110 Pour les objets animés flamands, voir J. Baltrusaitis, *Le moyen âge fantastique*, p. 221-225. La mention dans un inventaire après décès de 1577 de « douze pièces de thoille paincte fasson de Flandre ausquelles sont painctes plusieurs droleryes de diverses fassons », attribue résolument plusieurs catégories de ces caprices à l'école flamande, voir J. Porcher, *Les songes drôlatiques*, p. X.

111 B. N., Cabinet des Estampes, Rés. Tf. 1; *Les songes drôlatiques de Pantagruel, où sont contenues plusieurs figures de l'invention de maître Rabelais et dernière œuvre d'iceluy, pour la récréation des bons esprits*, chez Jean Pretoir, Augsbourg, 1598. Le recueil a été imprimé pour Dominique Custos, un Flamand établi à Augsbourg, en 1590; voir R. van Bastelaer et G. Hulin de Loo, *Peter Bruegel*, I, Bruxelles, 1907, p. 122, note 1.



Chapitre 9

1 « Straussen Augen soll er haben und einen Kranichhals, zwei Schweinsohren und ein Löwenherz, die Hände sollen wie Adler-und Greifenklauen gestaltet sein, die Füsse wie Bärentatzen ».

2 W. Stammler, *Allegorische Studien, Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 1939, p. 8 et s.

3 Ch.-V. Langlois, *La connaissance de la nature et du monde au moyen âge*, Paris, 1911, p. 243.

4 R. Wittkower, *Marvels of the East, Journal of the Warburg Institute*, 1942, p. 193 et p. 49. Le plus ancien manuscrit connu des *Gesta Romanorum* se trouve à Innsbruck et date de 1342. Pour les principales séries du recueil, anglais et continentales, voir M. Krepinski, *Quelques remarques relatives à l'histoire des Gesta Romanorum, Le moyen âge*, XV, 1911, p. 307 et s. L'histoire des hommes-grues figure dans le chapitre 175, cf. J.G.Th. Grässe, *Gesta Romanorum*, Leipzig, 1847, p. 133.

5 D.-F. Strauss, *Ulrich von Hutten*, Berlin, 1914, p. 65-66.

6 B. N., Cabinet des Estampes, Coll. Hennin, VIII, n° 730, c. 1580; J. Grand-Carteret, *Les mœurs et la caricature en France*, Paris, 1888, p. 9, fig. 4, en reproduit une réplique de 1605, publiée chez Jean Le Clerc, à Paris.

7 Gotha, B. 1021; W. Stammler, *op. cit.*, fig. 3.

8 *Ibid.*, p. 12, fig. 6.

9 « Je dois marcher sur les pieds de cheval afin que je puisse me maintenir solidement dans l'honneur ». M. Geisberg, *Der deutsche Einblatt-Holzschnitt in der ersten Hälfte des XVI. Jahrh.*, XXVII, Munich, 1927, pl. 40.

10 J. Berger de Xivray, *Traditions tératologiques*, Paris, 1836, p. 411.

11 Vienne, cod. 370; G. Schmidt, *Der Codex 370 der Wiener Nationalbibliothek, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 1956, p. 25 et s., fig. 22.

12 Wolfenbüttel, cod. Helmst. 35, deuxième moitié du XIV^e^ siècle; Munich, Clm. 8201, 1414; Rome, Biblioteca Casanatense et Londres, Wellecome Museum, 1425-1450. Voir F. Saxl, *Aller Tugenden und Laster Abbildung, Festschrift für Julius Schlosser*, Vienne, 1927, p. 104 et *A Spiritual Encyclopedia, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1942, p. 126 et s., pl. 31; W. Stammler, *op. cit.*, p. 16; F. Zoepfl, *Benediktusmedaille*, dans *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, II, 1948, p. 268.

13 E. Major, *Holz und Metalschnitte aus Sammlungen in Aarau, Basel, Zurich*, Strasbourg, 1918 (Heitz 50), pl. 5; W.L. Schreiber, *Manuel*, n° 1876.

14 Vienne, cod. 5393, *Tractatus de arte memorativa*; L. Volkmann, *Ars memorativa, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N. F. III, 1929, fig. 113-123. Pour la tradition littéraire, voir H. Hajdu, *Das mnemotechnische Schrifttum des Mittelalters*, Leipzig, 1936.

15 W.L. Schreiber, *Manuel*, IV, p. 134-145, VII, pl. XXXVI-XXXVIII; A. Pilinski, *Ars memorandi reproduit en fac-simile sur l'exemplaire de la B. N.*, Paris, 1883; L. Volkmann, *op. cit.*, p. 119 et s.; J. Avalon, *La mnémotechnie, art de mémoire, Aesculape*, 1954, p. 121 et s.

16 N. Simon, *Ludus artificialis oblivionis*, Leipzig, 1510; L. Volkmann, *op. cit.*, fig. 170.

17 J. Cochlaeus, *Septiceps Lutherus*, Leipzig, 1529; M. Geisberg, *Die deutsche Buchillustration in der ersten Hälfte des XVI. Jahrh.*, cahier 3, Munich, 1930, pl. 139; l'ouvrage a été réédité à Paris en 1564.

18 « Regardez cette bête à sept têtes, semblable par son image et par sa manière à la bête que saint Jean a vue au bord de la mer ».

19 G. Stuhbfauth, *Drei Zeitgeschichtliche Flugblätter des Hans Sachs mit Holzschnitten des Georg Pencz, Zeitschrift für Bücherfreunde*, 1918-1919, cahier 10, p. 237 et s., fig. 1.

20 H. Grisar, *Luthers Kampfbilder*, III, Fribourg-en-Brisgau, 1923, chap. I. Une traduction française de Mélanchthon et de Luther a paru à Genève en 1557, sous le titre *Des deux monstres prodigieux*.

21 V. Rolevinck, *Fasciculus temporum*, Cologne, 1474, et Bâle, 1481. Nous citons le texte d'après la traduction française, *Des fleurs et manières des temps passés*, Genève, 1495. L'illustration n'apparaît que dans les éditions suisses. Voir A. Schramm, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, XXI, *Die Drucker in Basel*, Leipzig, 1938, fig. 291.

22 P. Heitz, *Primitive Holzschnitte, Einzelbilder des XV. Jahrh.*, Strasbourg, 1913, pl. 55; W.L. Schreiber, *Manuel*, n° 1944.

23 H. Schedel, *Liber Chronicarum*, Nuremberg, 1493, f^os^ XI, CLXXXII, CXCVIII, CCXVII. Voir A. Schramm, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, XVII, *Die Drucker in Nürnberg*, Leipzig, 1936, fig. 521, 537 et 550.

24 W.L. Schreiber, *Formschnitte und Einblattdrucke*, Heitz, 36, Strasbourg, 1913, pl. 18 et 19, et *Manuel*, n° 1927, g, m, p, t; A. Warburg, *Heidnisch-Antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten, Gesammelte Schriften*, II, Leipzig, 1932, p. 524 et s.

25 « Ainsi que la truie qu'Enée a trouvée avec ses petits sur le sable du Tibre... ».

26 A. Warburg, *op. cit.*, p. 525.

27 La gravure est de Vogtherr. M. Geisberg, *Der deutsche Einblatt-Holzschnitt in der ersten Hälfte des XVI. Jahrh.*, XXXVII, Munich, 1929, pl. 39.

28 L. Lenormant, *La divination et la science des présages chez les Chaldéens*, Paris, 1875, chap. VII, *Présages des naissances monstrueuses*, p. 108; L. Donnefeld, *Babylonisch-assyrische Geburts-omina*, Leipzig, 1914, p. 89 et 105; C. O. Thulin, *Die etruskische Disciplin*, III, *Die Ritualbücher*, *Göteborgs Högskolas Arsskrift*, 1909, p. 115.

29 *T. Livi... Julii Obsequentis prodigiorum Liber*, éd. par O. Rossbach, Teubner, Leipzig, 1910, p. 151-181.

30 Ch.-V. Langlois, *op. cit.*, p. 293.

31 B. N., lat. 1403, f° 5^v^; Arsenal 570, f° 3.

32 F.M. Haberditzl, *Die Einblattdrucke des XV. Jahrh. in der Kupferstich Sammlung zu Wien*, I, *Die Holzschnitte*, Vienne, 1920, p. 175, pl. CXV; W. L. Schreiber, *Manuel*, n° 1927.

33 E. Major, *Dürers Kupferstich "Die Wunderbare Sau von Landser im Elsass"*, *Monastshefte für Kunstwissenschaft*, 1913, p. 327 et s.

34 H. Tietze et E. Tietze-Conrat, *Kritisches Verzeichnis der Werke Albert Dürers,* II, Bâle, 1937, nº 522.

35 La gravure est reproduite dans E. Höllander, *Wunder, Wundergeburt und Wundergestalt,* Stuttgart, 1921, fig. 17.

36 G. Bing, *Nugae circa veritatem, Journal of the Warburg Institute,* 1937-1938, p. 311, pl. 47.

37 Voir *Rosarium philosopharum,* Francfort, 1555, p. 55, 64, 77, 85.

38 Innsbruck, cod. 315; J. Grünpeck, *Prodigiorum ostentorum et monstrorum, quae in saeculum Maximilianeum inciderunt... interpretatio;* H.J. Hermann, *Die illuminierten, Handschriften in Tirol,* dans *Beschreibendes Verzeichnis,* I, Leipzig, 1905, p. 193 et s. Un manuscrit de même nature, daté de 1503 (Jacobus Mennel, *De signis, portentis et prodigiis*) composé aussi pour Maximilien Ier est signalé dans la Bibliothèque de Vienne, cod. 4417.

39 Voir A. Czerny, *Der Humanist und Historiograph Kaiser Maximilians I, Joseph Grünpeck, Archiv für österreichische Geschichte,* 73, Vienne, 1888, p. 333-341.

40 A. Warburg, *op. cit.,* p. 522, note 2.

41 J. Obsequens, *Prodigiorum Liber,* Bâle, 1552.

42 J. Obsequens, *Des prodiges, plus trois livres de Polydore Vergile sur la même matière,* Lyon, 1555.

43 S. Munster, *Beschreibung der Länder,* Bâle, 1544; *Cosmographiae universalis,* Bâle, 1552 et *Cosmographie universelle,* Bâle, 1556. L'ouvrage a été réédité vingt quatre fois en moins d'un siècle.

44 C. Gesner, *Historiae animalium,* Zurich, 1551-1558 et *Icones animalium,* Zurich, 1553-1560.

45 J. Rüff, *De conceptu et generatione hominis,* Zurich, 1554 et Francfort, 1580.

46 Olaus Magnus, *Historia de gentibus septentrionalibus,* Rome, 1555.

47 J. Grünpeck, *Speculum naturalis...,* Nuremberg, 1508.

48 G. Rondelet, *Libri de piscibus marinis,* Lyon, 1554, p. 461 et 492. Chez Lycosthènes, un moine marin, avec une tête de maure, est reproduite d'après la référence de Gaspar Peucer (1549).

49 P. Boaistuau, *Histoires prodigieuses qui ayent esté observées depuis la Nativité de Jésus Christ jusqu'à notre siècle,* Paris, 1560, 1561, 1564, 1566, etc. Pour les publications françaises d'ouvrages sur les prodiges, voir R. Schenda, *Französische Prodigienschriften aus der zweiter Hälfte des 16. Jahrh., Zeitschrift für französische Sprache und Literatur,* LXIX, 3-4, 1959, p. 150-167. L'article nous a été communiqué par M. J.P. Seguin.

50 H. Cardanus, *De rerum varietate Libri XVII,* Bâle, 1557. Le livre XIV du médecin, mathématicien, astrologue et philosophe italien, paru la même année que Lycosthènes, contient un exposé sommaire, sans illustration, sur les prodiges prophétiques. Parmi d'autres traités analogues de cette période, notons : J. Fincelius, *Wunderzeichen, Warhaftige Beschreibung und Geschichten,* 1517-1556, Iéna, 1556 et M. Fritsche, *Catalogus prodigiorum, miraculorum atque ostentorum... ac magnarum in Mundo vicissitudinum significationem,* Nuremberg, 1563; G. Gemma, *De natura divinis characterismis,* Anvers, 1575.

51 Dans une lettre à Camemarius, Mélanchthon demande si la comète n'appartient pas à la catégorie des formes en glaive comme il est indiqué chez Pline, voir A. Warburg, *op. cit.,* p. 533.

52 *Œuvres d'Ambroise Paré,* G. Buon, Paris, 1575, 1579, 1582, 1585...

53 A. Thevet, *La cosmographie du Levant,* Jean de Tournes, Lyon, 1554, éd. revue et augmentée en 1556.

54 J.G. Schenck, *Monstrorum historia,* Francfort, 1609.

55 F. Liceti, *De monstrorum causis,* Padoue, 1634 et Amsterdam, 1665.

56 U. Aldrovandi-Ambrosini, *Monstrorum historia,* Bologne, 1642, voir aussi du même auteur, *Historia serpentium et draconum,* Bologne, 1640.

57 G. Schott, *Physica curiosa sive mirabilia naturae et artis,* Wurzbourg, 1662.

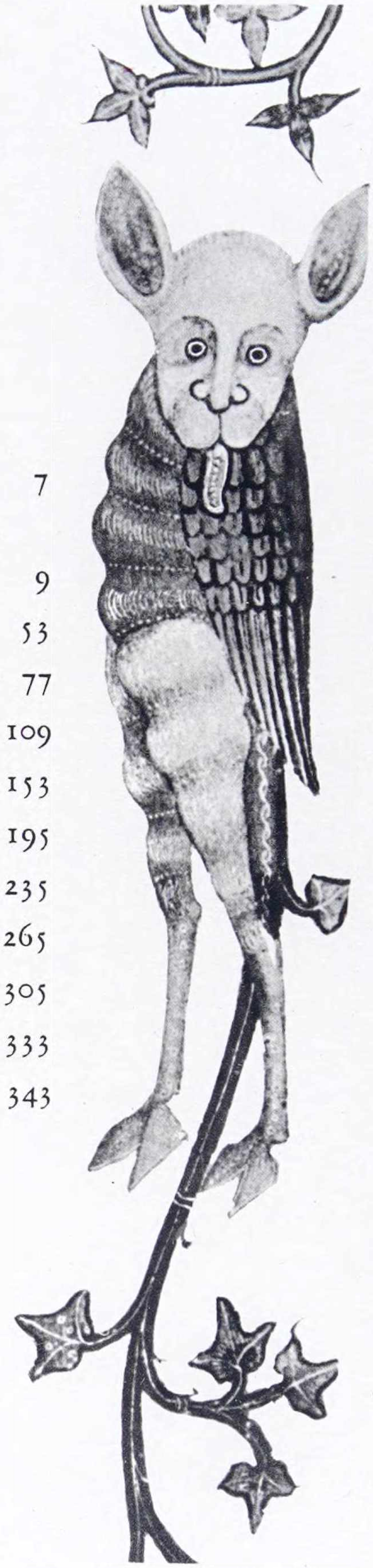
58 J.Th. de Bry, *Emblemata saecularia,* Oppenheim, 1611. La première édition est moins complète que les suivantes, datées de 1623 et de 1627.

59 C.-F. Menestrier, *L'art des emblèmes où s'enseigne la morale par les figures de la fable et de la nature,* Paris, 1684, voir p. 56, 57, 129, 200, 214, 216, 248, 264.

60 C.-F. Menestrier, *La philosophie des images énigmatiques,* Lyon, 1694, p. 297. L'exemplaire de la B.N. du *Mirabilis Liber qui prophetias revelationesque, nec non res mirandas praeteritas, presentes, et futuras aperte demonstrat,* Paris, 1554, n'est pas illustré.



Table des matières



Avant-propos

Préface . 7
Chapitre premier : La fin du style monumental et le réveil carolingien dans les foyers gothiques 9
Chapitre 2 : Résistance romane dans l'art gothique 53
Chapitre 3 : La périphérie romane : anachronismes et stabilité 77
Chapitre 4 : La périphérie romane : anachronismes et évolution 109
Chapitre 5 : Le réveil de la plastique romane 153
Chapitre 6 : Le réveil du fantastique dans le décor du livre 195
Chapitre 7 : Le monde transfiguré 235
Chapitre 8 : Les cycles visionnaires 265
Chapitre 9 : Allégories et présages fantastiques 305
Conclusion . 333
Notes . 343

Achevé d'imprimer
sur les presses des Imprimeries de Bobigny
L'Illustration et Sapho réunies
le 12 octobre 1960
pour le compte
d'Armand Colin
à Paris

N° d'ordre Librairie Armand Colin : 2.337
Dépôt légal : 945



